

FOTOETNOGRAFANDO: MODALIDADES DE NARRATIVAS IMAGÉTICAS

Photoethnography: modalities of image narratives

Ondina Fachel Leal¹

Augusto Leal de Britto Velho²

Milena Weber Rodrigues³

<http://dx.doi.org/10.52641/cadcaj.v7i1.652>

Resumo: Esse artigo aborda modalidades de usos de antropologia visual, que referem a quatro pesquisas bastante diversas entre si. Nosso argumento é que os quatro casos apresentam um vínculo entre si que indicam uma linhagem da fotoetnografia, trabalhos onde a imagem é tomada como central na narrativa etnográfica. Inicialmente, apresentamos um relato histórico da noção de fotoetnografia, localizando antecedentes e trazendo o contexto da própria produção do termo cunhado por Achutti. Apresentamos o processo do trabalho de Achutti que constituiu e demarcou essa estratégia metodológica e textual do uso da imagem. Depois, abordamos outros dois casos de pesquisas etnográficas, anteriores ao trabalho de Achutti, onde há um importante uso e reflexão a respeito da fotografia que ajudaram a preparar o caminho para, mais tarde, na dissertação de mestrado de Achutti, em 1996, propor a fotoetnografia como tal. Em conclusão, o caso final que aqui apresentamos, trata de um trabalho etnográfico atual, desenvolvido junto a um grupo da etnia Warao, onde a comunicação, dado o presente contexto da pandemia de Covid-19, tem se dado fundamentalmente através de imagens digitais em plataformas de redes sociais virtuais. Essa experiência nos leva a pensar em novas modalidades da fotoetnografia.

PALAVRAS-CHAVES: Antropologia Visual, Fotoetnografia, narrativas imagéticas.

Abstract: This article discusses modalities of uses of visual anthropology presenting four distinct ethnographic works. Our argument is that all four cases are linked indicating a lineage of photo-ethnography: in all of them, the image is taken as central part of their ethnographic texts. Initially, we present a historical account of the notion of photo-ethnography, locating its antecedents and bringing up the context of the making of photo-ethnography, a term coined by Achutti in 1996. We present the process of Achutti's ethnographic work that constituted this methodological and textual strategy of image use. After that, we present two other cases, prior to Achutti's work, where there is an important use and discussion on photography that helped pave the way for, later, in

¹ Ondina Fachel Leal é Doutora em Antropologia, University of California, Berkeley (1989); Professora Titular Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), aposentada. E-mail: ofachelleal@gmail.com.

² Augusto Leal de Britto Velho é Graduando em Ciências Sociais, UFRGS; Aluno Especial do Mestrado Antropologia PPGAS-UFRGS; Integrante do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT-PPGAS-UFRGS). E-mail: britto.velho@ufrgs.br; ORCID: 0000-0002-3438-2276.

³ Milena Weber Rodrigues é Graduanda em Ciências Sociais, UFRGS; Aluna Especial do Mestrado Antropologia PPGAS-UFRGS; Integrante do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT-PPGAS-UFRGS). E-mail: milena.wber@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3060-3481.

Achutti's master's dissertation, in 1996, to propose the photo-ethnography as such. In conclusion, the final case presented here, is our current research among the Warao, a migrant indigenous group that, given the present-day Covid-19 pandemic context, most of the interviews, observations and communications have been taking place mainly with digital images through virtual social network platforms. This experience led us to think about new modalities of photo-ethnography.

KEYWORDS: Visual Anthropology, Photoethnography, image narratives.

1. INTRODUÇÃO: O PODER DA NARRATIVA ETNOGRÁFICA ATRAVÉS DE IMAGENS

Esse artigo aborda quatro modalidades de usos de antropologia visual, que referem a quatro pesquisas bastante diversas entre si, tanto em termos de temas quanto de contexto histórico em que foram realizadas. O que elas têm em comum é um vínculo com a própria noção de fotoetnografia e o uso de imagens articulado com o trabalho etnográfico e pensado através de um repertório conceitual antropológico. Nesse sentido, o presente artigo foi escrito a seis mãos e como as experiências etnográficas são bastante diversas, foi inevitável a diversidade de vozes autorais nos quatro diferentes relatos que aqui apresentamos.

Inicialmente apresentamos um relato histórico da noção de *fotoetnografia*, localizando antecedentes e trazendo o contexto, não apenas da produção do próprio termo cunhado por Achutti (1996), mas do exercício etnográfico específico que o termo veio a nomear. Na intenção de enfatizar a proposta do **Dossiê 25 anos de fotoetnografia: balanço, desafios e perspectivas**, e homenagear o pioneirismo do trabalho de Achutti, no presente artigo, o abordamos em primeiro lugar, ainda que esse cronologicamente tenha ocorrido depois de duas outras investigações que aqui apresentamos. O trabalho de Achutti – que introduz a fotoetnografia, não apenas na antropologia, mas as ciências sociais em geral e no próprio campo das artes visuais – coube a Leal, um dos autores do desse artigo, o privilégio de orientar. A fotografia – quer como técnica auxiliar no trabalho de campo, como modalidade de coleta e descrição de informações; ou, como elemento documental e ilustrativo em uma etnografia; ou ainda, quando assume centralidade e autonomia na composição do texto etnográfico, em suma, quando é *fotoetnografia*, como propôs Achutti – é evocação, é dado enunciado através de imagem, e pode assumir dimensões diversas no procedimento etnográfico. Naquele momento, metade dos anos 1990, não tomamos a narrativa imagética como um ousado exercício experimental, era antes a consequência natural e lógica de um trabalho de campo rigoroso cuja autoria condensava a formação em fotografia e em antropologia. Era, como justifica Achutti, uma forma de olhar que, que registrada pela fotografia e ordenada em

uma sequência, produzia uma narrativa com características similares, e em grande medida, equivalentes, ao texto etnográfico tradicional, no entanto, com uma textura de outra ordem. Uma evocação elaborada através de imagens, densamente descritiva e que convergia um olhar antropológico, resultante de pesquisa empírica de longa duração, cujo investigador carregava consigo, além do caderno de notas, a câmera e suas lentes, sua experiência e conhecimento técnico em fotografar, seu aprendizado antropológico, boas perguntas investigativas, tempo de campo e abundância de dados empíricos. E, com certeza, trazia consigo também, aquilo que faz de cada pesquisador único, a empatia e capacidade de fazer de um trabalho de campo, um verdadeiro *encontro*, apto a construir trocas e vínculos profundos com seus interlocutores.

A seguir, para pensar a presença da fotografia como recurso etnográfico, abordaremos uma experiência anterior, mais de uma década antes do trabalho de fotoetnografia propriamente dito, como formulado por Achutti. Mas é um trabalho que faz uso de fotografia como recurso narrativo autônomo, e pode ser tomado genealógicamente como um fio condutor. Trata-se de uma *etnografia de audiência*, naquele momento, 1982-3, trabalho considerado inovador – e que acabou se constituindo, em um marco em estudos de recepção na área de comunicação. Nesse trabalho, a fotografia tem um papel importante, tem um capítulo integralmente de imagens, sem o recurso de legendas, e busca recompor, como explica o texto original, em outra grafia a descrição dos universos onde uma telenovela de horário nobre era captada. O objetivo era de chegar ao *lugar* da novela no cotidiano das pessoas e ao lugar que os televisores ocupavam na casa de cada um, no caso, dois grupos socialmente diferenciados.

Na seção seguinte do presente artigo, trazemos outra modalidade de uso da fotografia em uma etnografia sobre os gaúchos no Pampa, região fronteira entre Brasil e Uruguai. Nesse caso, com pesquisa de campo desenvolvida de 1986 a 1988, também tomamos essa experiência como histórica, no sentido de que tenha se dado com anterioridade ao trabalho de Achutti, que viria a demarcar a fotoetnografia. O estudo a respeito dos gaúchos fez uso abundante de imagens, em todas suas formas, no processo de coleta de dados, como recurso do diário de campo, em uma exposição fotográfica e enfim, como parte do texto etnográfico. Esse trabalho traz também uma reflexão sobre o uso da fotografia no trabalho de campo.

Concluimos esse artigo, abordando um trabalho que se desenvolve na atualidade, tendo iniciado no final de 2019. Nesse sentido, o último caso aqui apresentado é o único que não remete a experiências, digamos, *históricas*, a respeito do uso de recursos imagéticos. Os tempos são outros, o contexto muito diverso, e os recursos técnicos disponíveis são radicalmente distintos e quisemos usar esse espaço privilegiado de discussão sobre o uso de recursos visuais para apresentar uma experiência atual de pesquisa que aponte para novas possibilidades. Esse estudo foca um grupo da

etnia Warao, originalmente da Venezuela, migrantes recentes na cidade de Porto Alegre. Com a contingência da pandemia de Covid-19 e a emergência sanitária instaurada, as comunicações entre os pesquisadores e seus interlocutores que têm se dado prioritariamente através do uso do celular, é sobretudo feita através de imagens: fotos e vídeos. É esse material – produzido pelos próprios interlocutores que estão sendo pesquisados – a fonte dos dados etnográficos e as perspectivas que se impõem como recurso etnográfico que discutiremos aqui.

2. FOTOETNOGRAFIA: A GÊNESE DE UM CONCEITO

O termo *fotoetnografia* e o processo, tanto conceitual quanto metodológico, que essa noção nomeia foi desenvolvido e cunhado por Luiz Eduardo Achutti em sua dissertação de mestrado, defendida junto ao Programa de Antropologia Social da UFRGS em 1996, trabalho que eu tive o prazer de orientar.

Mas essa história tem também uma pré-história. Conheci Achutti em 1980 – lá se vão mais de 40 anos – éramos colegas no curso de graduação em ciências sociais na UFRGS. Eu tinha interrompido o curso há alguns anos antes, período que fiquei fora do Brasil, e retornava para concluí-lo. Achutti, já com formação em fotografia, dividia seu tempo entre a fotografia e a universidade. Trabalhava como fotógrafo em uma cooperativa jornalística, o Coojornal, um jornal inovador e ousado para tempos ainda muito sombrios. Esse era um período de intensa reorganização política, nós e um grupo de colegas, compartilhávamos especial interesse pela antropologia, ideais democráticos e – entre manifestações de rua pelo fim da ditadura, reformas curriculares, grupos de estudo, muita leitura e algumas festas – enfim, cultivávamos uma vontade enorme de mudar o mundo, mesmo se a utopia fosse muito maior que nossas forças, qualquer vestígio de mudança nos mobilizava. Foi o momento do *Deu para ti Anos 70*⁴. Era o momento de dar um basta a vinte anos de repressão.⁵

Achutti e eu tínhamos em comum a paixão pela fotografia. Eu tinha uma adorável Nikon, então poderosa, e algumas lentes – a câmera e seus pesados apetrechos eram moderníssimos – e tinha também uma Rolleiflex caixão, objeto de desejo e, confesso, distinção, em um restrito círculo de

⁴ *Deu pra ti anos 70* é um filme de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, longa metragem em super-8, lançado em 1981.

⁵ Nesse período, no início dos anos 1980, foram nossos colegas na UFRGS, em disciplinas do Curso de Ciências Sociais, Carmem Rial, Ceres Victora, Cornélia Eckert, Miriam Grossi. Claro, entre outras e outros, que também fizeram parte dessa intensa vivência universitária, mas essas, aqui nomeadas, também seguiram trajetórias acadêmicas no campo da antropologia e são hoje respeitadas antropólogas. Não há como não reconhecer que aquela camaradagem estudantil, nossos afetos, discussões, sonhos e planos constituídos naquele efervescente contexto da redemocratização do país se transformaram em um excelente caldo de cultura que ajudou a desenvolver a nossa imaginação antropológica ou, quem sabe até mesmo uma antropologia imagética.

iniciados na arte fotográfica. Achutti, como se dividia entre ser repórter fotográfico e frequentar aulas, carregava sempre consigo sua Nikon FM2. Eu tinha recém retornado de um longo período nos Estados Unidos, tinha morado por seis anos na Califórnia, onde, entre outras coisas, tinha buscado uma formação em fotografia. Nesses anos, segui diferentes cursos de fotografia, sobretudo na Universidade da Califórnia, Berkeley, que os oferecia como Extensão, e eu ia acumulando muitas horas de exercício fotográfico e de *darkrooms*. Claro, o padrão ouro da fotografia então, era a foto em preto-e-branco, aquela sobre a qual o autor tem o controle absoluto da produção da imagem também no laboratório, no processo de revelação. Nos anos 1970s na Califórnia da contracultura, sobretudo em San Francisco e seu entorno, fotografar era uma prestigiosa arte, fotografia tinha espaço nos museus e em galerias de arte. Uma foto podia ser uma obra de arte, no sentido de provocar uma experiência estética única e os fotógrafos que conseguiam através da imagem elaborar um comentário social que dissesse algo para além da própria imagem, certamente, não eram apenas grandes fotógrafos, mas grandes artistas. Estudei teoria da fotografia desconstruindo fotos de Lewis Hine, Dorothea Lang, Walker Evans, Diane Arbus, Robert Frank, apenas para citar alguns do grupo histórico da fotografia documental cujas imagens têm explícito e impactante conteúdo social. Admirava-se as fotos pelo perfeito preto e o número de diferentes cinzas obtidos – originalmente na captação da imagem e depois no subsequente processo químico de desenvolvimento da imagem, do negativo à positividade da foto – o que acabava também por indicar que o mundo não era realidade em preto-e-branco, mas uma paleta de cinzentas sutilezas e inquietantes conflitos sociais a serem revelados.

Howard Becker em seu seminal ensaio “Photography and Sociology”, publicado em 1974, na revista **Studies in the Anthropology of Visual Communication**, demonstra o quanto as imagens produzidas pela geração da fotografia documental, conseguiam apreender uma intenção sociológica, ao que ele nomeia “sociological ethnography style” (BECKER 1974, p.8) e advoga por uma maior interrelação entre as áreas da sociologia e da fotografia. Muitos anos mais tarde, em 2005, Howard Becker retoma o tema da finitude entre a fotografia e a sociologia e relata sua formação em fotografia, que se deu exatamente no mesmo período, anos 1970, e na mesma região da Califórnia, onde eu também tinha me dedicado ao estudo da fotografia. Diz Becker que havia buscado a fotografia como técnica e como possibilidade metodológica complementar à sociologia e que rapidamente tinha se dado conta que as melhores fotos eram aquelas que possuíam uma forte vocação sociológica e que a prática da fotografia evidenciava inúmeras questões a respeito da teoria e de método, igualmente pertinentes, tanto para as ciências sociais, quanto na produção de imagens (BECKER 2007 p.33). Fico imaginando, não sem alguma soberba, que ele e eu devemos ter frequentado os mesmos espaços, o San Francisco Art Institute, o Looking Glass Photo ou o

Berkeley Art Museum e Pacific Film Archive. Certamente, por algum período, teríamos percorrido os mesmos caminhos, reais e metafóricos, e buscado conciliar o exercício fotográfico com a reflexão a respeito do social. No meu caso, não tenho dúvida, foi essa experiência intensa com a fotografia, quando ainda muito jovem, que me ensinou a pensar e a expressar em diferentes textualidades a realidade social e foi o que mais tarde me levou à antropologia.

Como mencionava, retorno ao Brasil e ao Curso de Ciências Sociais em 1980. Tenho pressa, concluo a graduação, sigo para o mestrado em antropologia na UFRGS e sem pausa sigo para o doutorado, também em antropologia, novamente em Berkeley. Como disse, minha formação em fotografia foi anterior à antropologia e, talvez por isso, ao constituir-me etnógrafa, a experiência de produzir, usar e pensar imagens ficou em mim e não me abandonou mais. Tanto no trabalho de mestrado de 1983 (LEAL,1983), **A leitura social da novela das oito** (LEAL,1986), quanto na etnografia sobre os gaúchos, tese de doutorado na Universidade da Califórnia, Berkeley (LEAL, 1989) as imagens são partes constitutivas do meu fazer etnográfico, como um modo de *ver* e de *narrar* o mundo social. Retomarei a esses dois trabalhos mais adiante, no presente texto, para discutir o uso de imagens que neles faço.

Olhando em retrospectiva, a vida, nossos encontros e as nossas pesquisas foram acontecendo em períodos de décadas, e no início dos 1990, então com doutorado concluído, me vínculo, como docente, ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRGS. É ali que vou reencontrar Achutti, agora como sua professora e orientadora. Naquele momento, eu coordenava uma grande pesquisa na área de antropologia do corpo e saúde, envolvendo vários pesquisadores, que se desenrolava junto a postos de saúde em quatro vilas em Porto Alegre, os dados dessa pesquisa mais ampla e o continuado ambiente de discussão certamente colaboraram, dando um lastro à pesquisa de Achutti⁶. Foi em uma dessas vila, a vila Dique, que Achutti desenvolveu seu trabalho, junto a uma pioneira cooperativa de reciclagem de lixo, de fato, uma cooperativa de mulheres. Desde o início, no passo a passo da imersão no cotidiano e na vida da cooperativa e na vida daquelas mulheres e de suas famílias, entre as notas, impressões, conversas, entrevistas e as imagens que Achutti trazia do campo – investido de seu papel de *vir-a-ser* antropólogo – era a eloquência das imagens, que falava mais alto que as anotações em seu diário de campo. E a intimidade de Achutti com aquelas pessoas e aquelas cenas imediatamente tornava aquele *corpus* de imagens em uma grande narrativa que se desdobrava em várias histórias.

Não era a caneta, mas a câmara, o seu instrumento de registro, a ferramenta para etnografar. Estavam em suas imagens a textualidade que melhor descrevia a *sua tribo*. Eram fotos produzidas

⁶ Essa pesquisa intitulada “Corpo, sexualidade e reprodução: um estudo de representações sociais” teve financiamento da Organização Mundial de Saúde e da Fundação Ford, desenvolveu-se de 1990 a 1995 e congregou vários pesquisadores. Para um relato desse contexto ver LEAL, 1995.

por um olhar que carregava consigo uma densa leitura antropológica, uma forma de ver, capazes de por si só construir o texto etnográfico. Eram fotos de autor, afinal eram fotos de Achutti, já um consagrado fotógrafo, e ao mesmo tempo que despertavam uma experiência estética, convergiam o discernimento da narrativa etnográfica. Aos poucos, foi ficando claro a centralidade das imagens, aquelas fotos que narravam vidas, espaços, coisas, saberes e fazeres não eram instantâneos apressados que viriam a compor, de forma um tanto aleatória, junto a outras anotações, um diário de campo. Tão pouco seriam apenas complementares ao texto etnográfico, funcionando como ilustrações. Eram fotos que dispensavam legendas. As imagens, em sua riqueza e densidade narrativa, eram o próprio texto etnográfico. Qualquer outro recurso ou grafia seria secundário àquela textura imagética. Não havia dúvida, o que Achutti estava produzindo era, portanto, uma *foto-etnografia*, ou uma *fotoetnografia*. Lembro ainda dessa discussão, Achutti quiz dispensar o mandatório hífen entre vogais, eu contemporizava que já estávamos no limite da ousadia para o exercício acadêmico de uma dissertação. Mas, afinal, rendi-me: criava-se a coisa e o nome da coisa. Seria uma palavra sintagma? Elas existem? Não importa, já tínhamos transposto cercas e estávamos no território do inédito. De fato, era essa a sua proposta, substantivar o recurso fotográfico e trazê-lo para dentro do procedimento etnográfico, não apenas adjetivá-lo. “Fotoetnografia”, ele me dizia então, “tem mais movimento”. E estava certo, e eu sabia que ele seria capaz de fazer a mágica de transformar a *still photography* – como é denominada em inglês, a “fotografia estática” (em oposição ao filme), que já era um gênero específico, com história própria nas artes visuais – em puro movimento, já sabia que suas imagens tinham a necessária motricidade e agência para construir por si só o enredo do texto etnográfico.

A história da fotografia é paralela à história da antropologia. E desde seus primórdios a fotografia como recurso visual foi usada com maestria por grandes antropólogos. Apenas para lembrar, o trabalho de Bateson e Mead (1942) – onde fazem uma análise fotográfica (esse é, de início, o subtítulo do livro) expondo um abundante material fotográfico a respeito do “caráter” balinês – essa seria a obra mais próxima do que Achutti propunha. No entanto, ainda que as imagens sejam o mais importante nessa obra de Bateson e Mead, cada foto é tratada como evidência do argumento teórico desenvolvido e cada imagem é acompanhada de um longo texto como legenda, reforçando que a função da fotografia naquele trabalho é a de ilustração da tese dos autores.

Ou seja, há 25 anos, quando Achutti inaugura com sua fotoetnografia uma nova modalidade discursiva, a antropologia visual já era um campo consagrado nas ciências sociais. No entanto, como um recurso autônomo capaz de convergir significações e informações a respeito de uma dada situação social e nomeá-la pelo que era, *uma fotoetnografia*, vendo hoje retrospectivamente, foi

um passo ousado e uma grande inovação que inaugurou uma importante discussão no fazer etnográfico. Entretanto, naquele momento, há mais de duas décadas atrás, o termo, nos parecia lógico, até mesmo óbvio, mas sabíamos, audacioso, pela simples razão que não era apenas o termo que estava sendo cunhado, mas o procedimento de dar essa centralidade à fotografia tanto na prática de pesquisa e quanto no texto antropológico.

Aos poucos, fomos amadurecendo essa ideia de assumir a autonomia narrativa imagética em sua dissertação e isso tinha um nome *fotoetnografia*. Esse movimento que foi acontecendo do lugar das imagens – de meio de registro da experiência de campo, e que passava por nossas conversas e novas leituras, até assumir a centralidade do texto em seu trabalho – merecia ir para o título de sua dissertação. E foi: *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular em Porto Alegre* (ACHUTTI, 1996). Mas antes disso, Achutti publica um artigo “Imagem e Fotografia: aprendendo a olhar” (ACHUTTI, 1995), texto que antecipa algumas das questões que depois serão retomadas em sua dissertação e no livro⁷. Embora nesse texto, o termo fotoetnografia não apareça ainda, a ideia está presente. Seu argumento é que a fotografia não é um meio puramente técnico de fazer registros visuais, mas que instaura uma outra forma de olhar. O olhar fotográfico, diz Achutti, é uma das formas do olhar etnográfico. Essa é a sua argumentação fundante da noção de fotoetnografia: se o olhar fotográfico é (ou pode ser) uma abordagem específica do procedimento etnográfico – e a metáfora do *olhar* é aqui importante, pois sai do exercício visual e compromete o etnográfico – a etnografia, a escritura a respeito do outro, quando se rende à fotografia, como forma narrativa, é uma *fotoetnografia*. Ambos, a fotografia e a etnografia, são relatos de vidas vividas e buscam uma *revelação* da vida do outro.

Nessa discussão sobre o olhar que pode ser educado antropológicamente e sobre a fotografia que, Achutti argumenta, não deveria ser relegada à ideia de aparato técnico capaz de reproduzir realidade, Achutti (1995, pp. 438-9) traz um texto meu, que certamente esteve presente em nossas conversas, mas o tempo esqueceu-o em algum manuscrito, mas resiste ainda dentro do texto do Achutti. Eu dizia então, uma fotografia é sempre *realidade revelada*. Fotografia é aprender um olhar sobre o outro, esse olhar é reificado em uma imagem, imagem essa que pode ter o poder de captar o olhar de outros *outros*. Que seria do fotógrafo se outros não contemplassem suas imagens? Fotografando somos um olhar que busca olhares. O olhar capaz de seduzir o outro olhar é sempre perturbador, porque ele tem uma história a contar.

Meu argumento era – e permanece sendo – o de que a fotografia, como a etnografia, é um aprendizado da observação paciente, de elaboração minuciosa de diferentes estratégias de

⁷ A foto da capa desse livro é também de Achutti. A publicação sob o título **Corpo e Significado: Ensaios de Antropologia Social** (LEAL, 1995) reúne artigos dos pesquisadores do Núcleo de Antropologia do Corpo e da Saúde (NUPACS), UFRGS.

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, de fazer distanciar-nos e aproximar-nos do objeto, nos dá uma consciência aguçada de que se é responsável por este processo de apreensão da realidade, de que se é sujeito de um ato de conhecimento. O *próximo* e o *distante*, o *exótico* e o *íntimo*, categorias caras à antropologia, são noções intrínsecas ao fotografar porque referem-se ao íntimo do *outro*: o domínio do privado é aqui o domínio de uma *alteridade* e, chegar ao *outro* significa penetrar neste domínio.

Essas reflexões tinham acompanhado o meu próprio trabalho anterior (LEAL 1983; 1986; 1989). Mas é Achutti que as trás para a centralidade da cena. Ele leva a reflexão sobre o olhar mais longe e vai iniciar sua dissertação (1996) e o livro (1997), que é a publicação de sua pesquisa, abordando a questão do olhar, esse olhar que passou a ser informado pela antropologia é capaz de produzir um determinado tipo de imagens. Essas imagens têm uma textura que podem conformar uma narrativa etnográfica por si só – e a isso chama de *fotoetnografia*, termo que assume já no título de seu trabalho. No livro, os dois textos paralelos, o escrito e o imagético, podem ser lidos de forma totalmente independente um do outro, dessa forma, Achutti generosamente nos oferece uma revisão histórica da antropologia visual, seus usos e costumes na literatura antropológica e uma bem elaborada justificativa teórica para sua ousadia de propor, não apenas um novo conceito, mas um novo procedimento para o fazer etnográfico. Sua proposta, concretizada em sua própria etnografia, é a de que a fotografia saia de um lugar subalterno no texto, deixe de ser apenas ilustração para ser a narrativa principal. Importante apontar que seu livro *Fotoetnografia*, tem duas capas, duas entradas, compondo dois livros independentes, mas, eu diria, umbilicalmente vinculados.⁸ Um deles, onde até o índice é imagético, tem um belo prefácio de Etienne Samain, e apresenta uma silenciosa, autônoma e impactante narrativa imagética, sem legendas e sem palavra escrita que nos distraia do mergulho na sequência e na textura das fotos. Nascia a fotoetnografia. No *outro* livro, em paralelo, como mencionei, foi o espaço para construir a própria noção de fotoetnografia e ajustar-se aos necessários cânones acadêmicos. Nesse texto, Achutti percorre o uso da fotografia na antropologia, discute o olhar e as formas de ver e captar o mundo social, e traz o seu diário de campo, que para usar a metáfora fotográfica, seria uma espécie de *negativo* de sua narrativa imagética.

Relendo seu livro agora, dou-me conta o quanto a fotografia documental americana, a que me referia acima, como parte da minha própria formação em fotografia nos anos 1970, está presente no texto de Achutti. Os grandes mestres da fotografia documental que haviam introduzido em

⁸ Chamo atenção para o inovador e cuidadoso projeto gráfico de João Carneiro da Tomo Editorial nessa publicação.

mim um olhar educado na teoria social, são retomados por Achutti para dar apoio à proposta fotoetnográfica. E, com essa referência, a fotografia documental que no início do século passado foi também, como Becker (1974) insiste, um “instrumento de análise social”, através de imagens que nos ensinam que a fotografia pode ser eloquente revelando marcadores sociais, de desigualdades, raça, gênero, cotidiano da pobreza ou seu reverso, vidas de inquietante ostentação. Essas são narrativas silenciosas – não verbais – ensurdecadoras, quando aprendemos a fazê-las gritar. Como orientadora do exemplar trabalho de Achutti, orgulhosa, na ocasião do presente relato, dou-me conta da tênue linha genealógica – uma linhagem – que existe entre nós, feita de história, leituras em comum, encontros, reencontros e aprendizados.

3. A LEITURA SOCIAL: O LUGAR DA TELENOVELA, DO TELEVISOR E DAS IMAGENS

Como mencionado, em nossa própria trajetória, o uso da fotografia como recurso etnográfico, constituindo-se como modalidade de texto, teve sua pré-história. Acima relatado, houve um acúmulo de aprendizados e experiências que resultaram na proposta de fotoetnografia, formulada por Achutti (1996; 1997). E Achutti foi muito além, seguiu construindo, em seu doutorado e em seus outros trabalhos, uma coerente trajetória que demonstra com propriedade a capacidade narrativa autônoma de suas imagens (ACHUTTI 2002; ACHUTTI 2004; ACHUTTI e HASSEN 2004).

Para pensar a presença da fotografia no texto etnográfico, retomemos aqui retrospectivamente minha própria trajetória como antropóloga, no início de 1980. Em meu trabalho de pesquisa, que resultou em minha dissertação de mestrado em antropologia, faço uso da fotografia como recurso descritivo e como parte do próprio texto etnográfico final (LEAL, 1983; LEAL, 1986; LEAL, 1990; LEAL, 1995). Aquele trabalho, **A leitura social da novela das oito**, uma pesquisa proposta como uma *etnografia de audiência* de uma telenovela buscava dar conta do momento da recepção daquele bem cultural. A reconstituição da mensagem televisiva foi feita a partir das falas dos entrevistados, acompanhei, assistindo junto com eles em suas casas a uma novela de horário nobre. Demonstrou-se que a recepção e o recontar da telenovela passava por muitas mediações, sendo o espaço do cotidiano e a sociabilidade doméstica, uma dessas mediações constituidoras de sentido. Aquela etnografia tratava de imagens, imagens da televisão e das falas das pessoas a respeito daquelas imagens e das minhas imagens sobre aqueles imaginários. Talvez por isso, porque o próprio objeto – a recepção da telenovela no espaço doméstico – era uma sequência de imagens, eu não consegui

separar o meu olhar sobre isso, de minha própria formação em fotografia. Dizia então, já na introdução do trabalho, que a minha prática de pesquisa etnográfica estava comprometida com a prática de fotografar, mesmo quando estava sem a câmara – que se tratava de um aprendizado do olhar. Argumentava que o ato de fotografar nos traz uma noção de posse de realidade e, ao mesmo tempo, a certeza da impossibilidade dessa posse, de sua fragmentação e da necessidade de sua reconstrução e de um processo de *revelação* da realidade captada, processo esse paralelo à revelação fotográfica. A nossa relação com o objeto – quer no ato de fotografar ou no ato de etnografar – é sempre uma relação de conhecimento e de poder, onde um capta e o outro é captado. Fotografar, dizia então, é um cultivo didático do prazer da percepção do detalhe e do todo, que passa ou não pela técnica da objetiva, da grande-angular, do focar e do desfocar, dos diferentes tons possíveis na impressão e, enfim, da revelação da imagem – que não é mais a coisa fotografada (mas plena de vestígios do real) – é *realidade revelada* (LEAL, 1986 pp.15-16).

Esse trabalho tem um capítulo intitulado “Os televisores, os objetos, os gostos e seus espaços” que é uma sequência de imagens sem legendas, são fotos em preto-e-branco de página inteira. Eu buscava essa capacidade da autonomia da narrativa através da sequência de imagens, apenas uma nota introduz o capítulo, onde é dito que busco localizar ali os aparelhos de televisão nas diferentes casas e expor gostos, que mostram uma estética popular e outra erudita, através de uma etnografia dos objetos e do próprio espaço dos objetos. Argumento que “opto por um texto fotográfico que recomponha com outra grafia a descrição dos universos onde a novela é captada”. A guisa de explicação pela omissão de legendas nas fotos que silenciosamente compõem o capítulo, defendo que faça parte da técnica da fotografia sua capacidade de autorrevelação de imagens (LEAL 1986, p.17).

O capítulo em formato de narrativa fotográfica buscava localizar o aparelho televisor e o espaço onde se assiste à telenovela nas casas das pessoas e expor um sistema de objetos ordenado em torno do televisor na sala de estar. Mencionava que optava por um texto fotográfico que fosse capaz de recompor em outra *grafia* a descrição dos universos onde a novela era captada. A proposta era a de chegar ao *lugar* da novela no cotidiano das pessoas e ao lugar que os televisores ocupavam na casa de cada um, no caso, dois grupos socialmente diferenciados. Argumentava que o lugar que a novela ocupava na vida de cada um, tinha a ver com o lugar que a televisão ocupava na casa de cada um, diferenciados por sua situação de classe. Nesse capítulo buscava construir através da narrativa imagética esse argumento, revelando (novamente me ocorre a metáfora fotográfica) que é possível discernir a centralidade do aparelho de televisão nas casas populares, onde esse era uma espécie de totem, em torno do qual se organizava outros preciosos objetos identitários. Em oposição, as fotos nas casas de classe alta mostram que o aparelho de televisão não estava na sala

principal, tem uma sala própria ou é mimetizada, escondido, é tomado como um objeto feio, “popular”, vulgar⁹.

A seguir trazemos duas imagens, apenas exemplos desse trabalho a respeito do lugar da televisão na casa das pessoas:



4. OS GAÚCHOS: CULTURA E IDENTIDADES MASCULINAS NO PAMPA

⁹ É preciso lembrar que a pesquisa foi feita em 1982, não havia ainda *home theater*, TV a cabo, computadores pessoais, internet, plataforma streaming ou outras tecnologias digitais. O lugar que o aparelho de televisão ocupa hoje na casa das pessoas possivelmente é distinto. Sobretudo, em uma casa de classe alta, junto com toda a transformação tecnológica que o acompanhou.

Tomemos agora um outro exemplo de trabalho etnográfico que faz uso da fotografia. Nesse trabalho, **Os gaúchos: cultura e identidades masculinas no Pampa** (LEAL,1989), que envolveu extensivo trabalho de campo, de longa duração, o recurso da fotografia foi de extrema importância. A câmara sempre me acompanhou no campo, penetrando a paisagem e meus interlocutores e desde seu início o uso da fotografia foi pensado como parte constitutiva da textura etnográfica que se tecia. Não estamos falando de um trabalho recente: esta etnografia foi feita há mais de três décadas atrás, faz parte portanto de experiências que precederam a discussão sobre fotoetnografia que introduz o presente artigo.

A etnografia que abordamos nessa seção é sobre os gaúchos – gaúchos tomados na acepção restrita do termo – peões campeiros, trabalhadores rurais da pecuária extensiva da região do Pampa latino-americano. Este trabalho é sobre a identidade social de um grupo específico e sobre vários discursos através dos quais essa identidade se apresenta. É também sobre identidade de gênero, pois gênero, trabalho, identidade cultural e identidade regional apresentam-se, nesse contexto e nessa tradição, tão amalgamados que a cultura – práticas cotidianas e universo simbólico que conformam uma visão de mundo e moldam os sujeitos sociais – é inseparável do próprio processo de construção de masculinidade.

Por mais essencial que o uso de recursos fotográficos tenha sido no processo desse trabalho de campo, a etnografia em sua versão original, em formato de tese acadêmica e em inglês (LEAL,1989), não continha fotos, por limitações fundamentalmente de orçamento para a reprodução das imagens para compor os vários exemplares da tese que deveriam ser oficialmente entregues à universidade. É preciso lembrar que esse trabalho é anterior à fotografia digital e nessa pesquisa eu tinha optado pela fotografia a cores. Naquele momento da defesa da tese – para que as imagens também se fizessem presentes e tivessem algo a dizer a respeito daqueles homens, seus ofícios, seus cotidianos e suas vidas – a solução acadêmica encontrada, para que o acervo fotográfico, ainda que de forma paralela, complementasse o texto etnográfico, foi fazer uma exposição fotográfica concomitante ao período de defesa de tese.¹⁰ A etnografia, **Os gaúchos**, enfim, está sendo publicada agora em português, decorridas mais de três décadas, desta vez, com as fotos em um capítulo onde assumem sua devida centralidade (LEAL, 2021). São algumas dessas fotos que trazemos aqui, pois dizem respeito a outra modalidade de uso do recurso fotográfico.¹¹

¹⁰ A exposição fotográfica foi feita no prestigioso Kroeber Museum of Anthropology, University of California, Berkeley pelo período de seis meses (1989).

¹¹ Trabalhos publicados que apresentam essas imagens são LEAL 2013 e LEAL 2019, a discussão que se segue parcialmente é abordada nos artigos mencionados.

O meu primeiro passo no sentido de reencontro desse material etnográfico composto também por fotografias foi dado quando resolvi retomar, não o manuscrito, mas suas *beiradas*, o diário de campo e tomei as imagens e notas daquele trabalho, em um ensaio em que eu abordava a questão do uso de recursos visuais na antropologia (LEAL, 2013). Muitas outras fotos, slides, retratos em preto e branco, e negativos: tudo isto tinha se acumulado e estavam de certa forma esquecidos em caixas e em gavetas – e é a isto tudo que chamo de *diários de campo*. Todas as imagens daqueles dois anos de trabalho de campo – algumas delas expostas a seguir – outras, mesmo sem a devida qualidade visual, tinham sido fundamentais como dados brutos, e eram centrais em meus cadernos de campo, juntamente com todas as inscrições nelas permaneciam, nas margens das *contact sheets* e nos reversos das fotos. Imagens fundamentais em um diário de campo e podem funcionar elas próprias como inscrições, registros de memória. Algumas dessas fotos também tinham sido elementos importantes, durante o trabalho de campo, dádivas de retorno a todos aqueles com quem convivi naquele período.

Tenho imagens dos gaúchos, meus interlocutores, e tenho imagens da paisagem do Pampa que era o cenário. Dou-me conta que as fotos são uma sequência de paisagens enquadradas que imobilizam um instante e que ajudaram a construir uma determinada narrativa daquele Pampa com seus personagens. A discussão de paisagem na antropologia esteve sempre relacionada com a forma de enquadramento ou moldura como apresentamos o nosso fato etnográfico, como revelamos o nosso objeto de estudo ao público, para o *nós* – que significados adjudicamos ao *outro*, que escolhas fazemos quando o retiramos de seu contexto e o transformamos em texto. Paisagem não é o que vemos, mas uma forma de ver, sempre uma construção social daquele que vê, ajustando-a a sua própria maneira de conceber o mundo, a um enquadramento teórico-ideológico.

Clifford (1990), em suas “Notes on (Field)notes”, aponta as notas de campo como a base empírica privilegiada da prática descritiva da antropologia. O mais simples relato de campo pressupõe que o texto ou paisagem capturado seja parte de um contexto social, cultural e geográfico mais amplo. Analisando imagens de antropólogos no campo, no momento da redação de suas notas, Clifford toma o processo da escritura das notas de campo como a essência do fazer etnográfico e como legitimador do próprio campo disciplinar da instituição antropologia; entretanto, ao mesmo tempo, percebe as notas de campo como um discurso de autoridade, que naturalizam o “lugar”. Chama a atenção para o fato de que a etnografia é um processo de ordenamento de *inscrições*, notas múltiplas, fragmentadas, desarticuladas, subjetivas, emocionalmente carregadas. O etnógrafo *inscreve* discursos sociais, coloca-os no papel. Fazendo isto, ele os transforma de eventos passados, em uma narrativa que passa a existir em suas inscrições.

Clifford (1986) é especialmente eloquente ao abordar questões relativas ao próprio estatuto da etnografia como método.

Fabian (1983) argumenta que diferenças na construção de nós e eles na etnografia é um complexo jogo de distâncias, ao que eu incluiria, de sobreposição de imagens e de narrativas. Neste jogo de distâncias temporais e espaciais, percebo aquilo que sai de minhas gavetas cheias de inscrições e vestígios de outro tempo e de outro lugar como uma nova narrativa. A este reencontro com os meus diários, minhas fotos, canções, poemas, versos dispersos, e tudo aquilo que os acompanha, inclusive o tempo que passou e a estas inscrições inexoravelmente se agregou – a esta tessitura que reconstruo é o que chamaria de *paisagem etnográfica*. A paisagem e o tempo ali inscritos não são mais (ou nunca foram) aquele lugar e aquelas pessoas a que se referiam originalmente, não trata mais daquele tempo, o da escritura da etnografia. Trata-se de um novo *encontro*, como o meu próprio texto que, passado tanto tempo, retomo e, para além disso, reencontro com esses restos: diários, notas, imagens e memórias que se reorganizam em uma nova discursividade, com uma textura imagética e fundamentalmente evocativa. A fotografia, dizia Barthes, é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa. (Barthes, 1981, p. 61). Estas fotos enunciam. A partir desta enunciação e de suas pistas construo um novo relato. Clifford (1990) nos diz que o campo transborda nas notas e que os limites do que são notas de campo e o que é a etnografia se confundem.

Nos cadernos de campo, relegados a memórias engavetadas em uma velha estante, estes personagens e lugares são imagens. As imagens um tanto dispersas, creio que funcionam como os espelhos autorais de que nos fala Tylor e desnudam – implacáveis – minha subjetividade no encontro aqui proposto. Esta narrativa é uma evocação. “Evocação supera a separação entre o sensível e o concebível, entre a forma e o conteúdo, entre *self* e o outro, entre a linguagem e o mundo.” (TYLOR, 1986, p.123).

Imagens são indissociáveis de paisagens. E ambas são concebidas e são produtos de ação prática de sujeitos no mundo. A imagem da fotografia, que evoca e constrói uma paisagem, exige de seu autor o reenquadramento desta paisagem desterritorializada, um processo de seleção e de exposição de outros sujeitos e a captação de outros olhares. No ato de fotografarmos captamos luz e sombras, brincamos com o tempo e congelamos o instante. Cria-se um tempo único: realidade imobilizada, imagem sempre roubada (ainda que o roubo tenha sido consentido) a ser exposta e consumida. Fotografando, somos um olhar que busca olhares – o olhar é a primeira parte de um encontro.

Nas imagens, reencontro olhares, olhares que indicavam o encontro com o olhar de quem capta a imagem. Olhares altivos que parecem dizer que sabem mais de mim do que eu sei deles.

Percebo personagens engajados com o ambiente e mimetizados na paisagem. Natureza e cultura aparentemente intocadas, profundamente entrelaçadas. Imensidão e silêncio absoluto lá fora, contrastando com a conversa e, por vezes, música, que o fogo de chão congrega nas noites no galpão. O Pampa, o palanque da doma, o umbu das histórias de enforcados. Altivos galos ensanguentados. Marcas de fictícias fronteiras. Homens e mulheres espacialmente segregados. Vestígios, fragmentos, imagens e evocações, um jogo de paisagens e textualidades que se sobrepõem reflexivamente. Imagens, se essa é nossa intenção antropológica, podem conformar uma narrativa de outra ordem, diversa da escritura tradicional, mas ainda elucidativa e capaz de contar uma história densa.







5. OS WARAOS E SUAS FALAS EM IMAGENS

O último caso a ser aqui abordado como exemplo do uso de recursos visuais no trabalho antropológico é uma experiência que, distinto do que até aqui trouxemos, se desenrola no tempo presente e em meio a pandemia de Covid-19 – Isso nos parece de extrema relevância, pois aponta para novos modos de produção e de uso de imagens no trabalho etnográfico. Nesse caso, a produção de imagens é feita pelos próprios interlocutores, o grupo em estudo, os Warao. O presente artigo iniciou com o relato da gênese da noção de *fotoetnografia*, gostaríamos de concluí-lo apresentando algo original, uma pesquisa em desenvolvimento, onde, de forma semelhante à fotoetnografia – as imagens assumem a centralidade da narrativa. O que temos em nossa experiência atual de pesquisa é uma situação onde as imagens são o componente principal das falas de nossos interlocutores, materializando a narrativa por eles proferida. Por tanto, distinto da proposta original da fotoetnografia, as imagens são signos em um relato cuja autoria é do *outro*, não mais do antropólogo. A autoria das imagens desloca-se ao outro polo da relação, são eles – os Warao, nossos interlocutores – que assumem o lugar de fala. Como esse tipo de material virá a compor o texto etnográfico é a discussão que gostaríamos de propor aqui.

De fato, nas duas últimas décadas, à medida que a tecnologia de produção de imagem passou a ser digital e o custo de câmeras e filmadoras ficaram mais acessíveis, grupos indígenas, minorias e outros grupos que tradicionalmente foram objeto da antropologia, passaram a ter acesso à tecnologia de produção de imagens. No entanto, para além disso, muito mais recentemente, e de forma muito mais radical, uma modalidade específica de produção de imagens, o *smartphone*, que combina em um só instrumento, produção e divulgação de imagens (fotos e vídeos), áudios, textos, comunicação em todas suas formas e aplicativos, que permitem acesso instantâneo e globalizado a plataformas de redes sociais virtuais (WhatsApp, Facebook, Instagram), não há dúvida que inexoravelmente o perfil da interação pesquisador-pesquisado também se transforma e – imagens – como é o caso que abordaremos a seguir, passa a ter centralidade nas falas de nossos interlocutores.

Os Warao são migrantes e suas vidas têm uma dinâmica de mobilidade e deslocamento territorial, por isso, mas também pela necessidade de isolamento imposto pela pandemia de Covid-19, nosso trabalho etnográfico, observações, conversas, entrevistas, têm se dado, em grande parte, através de comunicação digital, com o uso de *smartphones* e principalmente através de *WhatsApp*. Foram eles, nossos interlocutores, que acabaram estabelecendo, através desse meio, uma comunicação onde imagens – fotografias e pequenos vídeos – passam a constituir o eixo central de suas comunicações.

Warao é um grupo indígena que habita a região nordeste da Venezuela há aproximadamente 8 mil anos, a região do delta do rio Orinoco. A sua região tradicional foi uma das fronteiras internas profundamente alteradas, não só pela violência colonial, mas, posteriormente, por processos de modernização que tiveram um profundo impacto no bioma da área, que prejudicou as condições de pesca, caça, coleta, e outras formas de subsistência desse grupo e tiveram efeitos devastadores na saúde dessa população. Nos últimos anos, deslocamentos temporários ou definitivos dos Warao se intensificaram e a migração para centros urbanos passou a ser uma estratégia de sobrevivência. Em 2016, dado o aprofundamento da crise econômica na Venezuela, diversos grupos, dentre os quais Warao, passam a ingressar em território brasileiro – o que constitui um processo de deslocamento inédito para essa etnia. Essa mobilidade contínua ocorre por diversas razões, entre as quais a busca por recursos econômicos e alimentos para prover a si e seus familiares através da prática do *ebú quitane – sair para pedir*¹², para a venda de artesanato tradicional e ocasional inserção no mercado de trabalho; e a busca de ajuda através políticas públicas que ofereçam garantias de saúde e moradia (MARÉCHAL; VELHO; RODRIGUES; BUENO, 2020). Foi nesse contexto

¹² Buscamos junto a nossos interlocutores Warao uma tradução para *ebú quitane*. Para essas e outras informações a respeito desse grupo Warao em Porto Alegre ver MARÉCHAL; VELHO; RODRIGUES; BUENO (2020).

que conhecemos Florência e Rodolfo, uma família da etnia Warao, em Porto Alegre. Pouco antes da pandemia de Covid-19 se alastrar pelo Brasil, o casal acompanhado por sua neta de quatro anos, deixou o restante da família em Cuiabá e veio para Porto Alegre fazer o *ebú quitane*. Com a ajuda de uma placa que trouxeram de sua passagem por Manaus, onde se lia em português: “Sou indígena da Venezuela, não tenho dinheiro. Preciso de uma ajuda para comer e para pagar o alojamento. Obrigada. Deus é fiel”, Florência arrecadava dinheiro pelos semáforos da capital. E foi assim que, em um encontro incidental, visualmente os identificamos como Warao e ficamos surpreso, pois não se tinha notícias até então do deslocamento desse grupo tão ao sul. Com o início da epidemia, houve um esvaziamento das ruas da cidade e a renda da família se reduziu drasticamente e como a família não tinha como arcar com as despesas do alojamento e da alimentação, alguns membros do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT/PPGAS-UFRGS) se organizaram e ajudaram a essa a família a se manter isolada em Porto Alegre por algum tempo, através de financiamento coletivo e arrecadação de doações.¹³

Em maio de 2020, já percebendo que a pandemia estava longe de dar trégua, o casal decidiu retornar à Cuiabá para reencontrar o restante da família e levar o que haviam arrecadado para compartilhar entre todos. O vínculo estabelecido entre o grupo de pesquisadores do NIT e os Warao ao longo de sua passagem por Porto Alegre havia sido suficientemente profundo para que os familiares de Cuiabá quisessem conhecer “os amigos de Porto Alegre” e também expandir seu território de possibilidades sempre em busca de melhores condições de vida. Dessa forma, o vínculo de amizade tecido entre nós, os pesquisadores, e nossos interlocutores, inicialmente apenas o casal, se estendeu aos demais membros de uma extensa parentela e que passou a compor essa rede social. Depois de alguns meses em Cuiabá retornaram à Porto Alegre, agora um grupo ampliado, com mais de um núcleo familiar, em um total de onze pessoas.

Quando esse grupo familiar chegou ao Brasil, já em Manaus, a família com suas economias adquiriu um celular (*smartphone*) que quando comparado aos preços desse produto na Venezuela, lhes pareceu uma compra vantajosa e que supriria necessidades essenciais, a de receber e enviar notícias. Desde seu período inicial em Porto Alegre e depois pelas restrições da pandemia à nossa interlocução face-a-face, nossas comunicações se deram através do celular e principalmente através de aplicativos como *WattsApp*, *Facebook*, envio de imagens, vídeos, mensagens de áudio e, eventualmente, mensagens de texto. No período de sua viagem ao centro-oeste, o uso do *smartphone*, passou a servir como forma de manter o contato diário conosco, como se de fato

¹³ O Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT/PPGAS-UFRGS) vem desenvolvendo desde 2018 um projeto intitulado “Processos de Territorialização, Estruturas de Subsistência e Relações Interétnicas na Imigração Warao no Brasil: etnologia e história de um grupo étnico em transformação”, coordenado pelo professor Pablo Quintero.

seguíssemos nos encontrando pessoalmente, e fomos atualizados cotidianamente acerca do que faziam e enviavam notícias a respeito da família em Cuiabá. Desde o desembarque do casal em Mato Grosso, passamos a receber fotos e vídeos através das quais nos apresentavam aos filhos, genros e noras. Estabeleceu-se entre eles e nós uma intensa troca de comunicação onde recebemos imagens e áudios e assim permanece até o momento, mesmo depois de terem retornado à Porto Alegre. Imagens e áudios tornaram-se uma modalidade de troca de informação, embora a principal língua do grupo seja o Warao, também falam e escrevem em espanhol e a nossa comunicação com eles se dá em espanhol. É comum que algum membro da família transmita através das redes sociais uma *live* de comemorações em família, como o aniversário dos netos, a festa de Natal, ou a celebração do ano novo. Esses são eventos importantes que demarcam datas especiais e como tal devem ser divulgados. Certamente compartilham conosco essas mensagens em imagens, fotografias tiradas com o próprio celular, que com frequência vem acompanhadas por mensagens em áudio. Jesus, um dos genros de Florência, nos fala da importância do compartilhamento desses registros:

Eles servem para todos os nossos amigos saberem como estamos, e como é nossa vida no Brasil. Queremos que a família que está na Venezuela possa saber que estamos bem, que estamos felizes, nossas crianças estão crescendo, como se vive aqui.

A introdução do *smartfone* em suas vidas parece ter redimensionado territórios e distâncias e essa desterritorialização forjada por processos que se dão à revelia de seus desejos vai se reconfigurando em uma saga informada virtualmente. A partir do advento do aparelho *smartfone* no cotidiano da família de Florência, uma intensa troca de imagens, notícias, áudios passa a se dar entre eles e demais membros da família ampliada, demarcando e possivelmente também conformando a plasticidade dessa rede de relações, composta por parentes e amigos que a migração espalhou por diversos lugares. Essa troca intensa de mensagens, em todas as suas formas, acontece também entre nós e eles, e passamos a fazer parte dessa rede de relações que é também uma rede de trocas de imagens. A imagem é a dádiva trocada. A foto é o principal elemento de troca nessa rede que vai compondo um importante tecido social. Está claro que junto com as imagens trocam-se informações, notícias, fofocas, e sobretudo – como tão bem analisou Mauss, referindo-se a sistemas de trocas – junto com a coisa trocada, trocam-se afetos e compõe-se o cimento social. Nas trocas, nos ensinou Mauss, com a coisa trocada se misturam sentimentos e pessoas. “Misturam-se as vidas, e é assim que as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam” (MAUSS, 1974, p.71). O que temos então é uma tessitura social original com uma malha densa que se refaz através de vínculos que se estreitam quando é sobreposta e recomposta

por uma rede virtual através dessa troca que prioritariamente é de imagens. Esse tecido social condiz com o que Bourdieu, em seu diligente trabalho sobre a fotografia, diz a respeito da troca de fotografias entre membros da uma família:

Segundo o grau de interação do grupo familiar, segundo a intensidade dos vínculos que mantém com os ascendentes e os colaterais, a lista de destinatários 'de direito' pode variar, mas quando se trata de fotografias de crianças, os avós, os colaterais (sobretudo os maternos) e a madrinha figuram sempre nessa lista. A dispersão geográfica dos parentes exige mais do nunca a consolidação periódica dos laços de parentesco; e a fotografia cumpre essa função muito melhor que um simples intercâmbio de cartas. (BOURDIEU 1979, p. 47).

Porém, é importante ressaltar que a adesão ao compartilhamento de imagens, se dá de modo restrito ou seletivo. Fazer parte de uma rede de dádivas e contra dádivas – que é o compartilhamento de imagens – na forma de fotos, vídeos, fotos e áudios, é algo prestigioso, justamente porque a coisa trocada é exclusiva. Para cada *maraisa* – amigo íntimo dentro do círculo – vários outros serão rejeitados. Afinal, existe uma desconfiança forte – e justificada – por parte desse grupo com relação aos *criollos*¹⁴, os não indígenas venezuelanos e brasileiros em função das violências físicas e simbólicas perpetradas contra os Warao ao longo de suas trajetórias de vida. O caráter de desconfiança e até mesmo repulsão, se dirige sobretudo a agentes de esferas governamentais e também contra um tipo de filantropia da esmola, quando os tomam por *pobres*, e dilui-se o ser indígena, na especificidade de sua etnia e sua identidade. Mostram-se contrariados com o que consideram falta de respeito. Isso ficou evidente quando os acompanhamos a reuniões que reúne esse público que se identifica como *caridoso*. Florência, sentindo o ambiente, diz: “peça a eles que não tirem fotos nossas. Não queremos fotos, por favor”. Assim como é importante entender para quem generosamente dão suas imagens, é interessante observar para quem as negam.

Importa ressaltar o papel crucial dos *smartphones* para os Warao em sua continuada mobilidade em um processo de desterritorialização uma vez que este instrumento possibilita a comunicação, a interação e a manutenção de rede social tanto no Brasil, quanto na Venezuela, o que pode ser caracterizado como uma “virtualização do êxodo” (LÉVY, 1996 *apud* JUNGBLUT, 2004). A vinda dos primeiros núcleos familiares ao Brasil demonstrou a importância do contato

¹⁴ Discutimos uso do termo *criollo* em outro artigo (MARÉCHAL; VELHO; RODRIGUES; BUENO, 2020, p. 53), porém se faz relevante reafirmar que “o termo deve ser precisado já que no Brasil toma um caráter diferente do restante da América Latina, no que diz respeito às pessoas nascidas no continente, mas com ascendência não ameríndia. Os Warao compartilham desta definição e quando utilizam a palavra *criollo*, estão se referindo aos não indígenas de qualquer nacionalidade, etnia ou “racialidade” não indígena. No Brasil, *crioulo* em geral é um termo utilizado de forma pejorativa para caracterizar à população negra e mestiça. Para evitarmos confusão, decidimos manter a palavra *criollo*, na forma em espanhol, como utilizada por eles.

diário com aqueles que ficaram na Venezuela, sejam eles vizinhos, familiares, amigos ou colegas de trabalho. Com a chegada ao Brasil, pelo menos um membro de cada núcleo familiar, a medida do possível, adquiriu seu celular. Dessa forma o *smartphone*, com sua capacidade de produzir e enviar imagens, longe de ser supérfluo é um bem essencial que garante a possibilidade de manter essa rede relações articulada e, apesar da distância, recomposta em uma malha firme alimentada por constante contato.

No processo de interiorização dos Warao no Brasil, à medida que se instalam em um novo local, vão se inserido em novas redes de relações e ampliam a sua própria rede. Aliás, com maior frequência, o que ocorre é que primeiro, a rede se expande e é isso que permite o estabelecimento de novo vínculo que garantirá a ampliação de sua atividade *ebú quitane*, de venda de artesanato e busca de doações. É isso que também permite manter contato com os *criollos* e como é uma possibilidade que não demanda estar presente o tempo todo: ser amigo nas redes sociais, compartilhar conteúdo pelo *WhatsApp* e fazer vídeo-chamadas tornou-se uma forma importante de interação, sobretudo dado a contingência do isolamento em tempos pandemia de Covid-19. Para além da imposição do êxodo e eminente ruptura social, o tecido social vai se reinventando e grupos recompõem ou realimentam suas tradições e identidade.

A constante mobilidade territorial dos Warao, acompanhada de narrativas de imagens, nos remete a De Certeau (1988), que diz que toda a história é uma história de viagem – uma prática espacial. Na reflexão de De Certeau, narrativas carregam um trabalho que constantemente transforma lugares em espaços ou espaços em lugares. Elas também organizam um jogo de relações em constante mudança entre espaços e lugares. Espaço é um lugar vivenciado. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Um lugar é uma ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência.

Com frequência também recebemos chamadas dos Warao com pedidos de ajuda – normalmente emergências médicas ou eventuais idas ao banco. É comum que um de nós os acompanhe nesses expedientes de forma virtual, conectados através de uma videochamada. Esse recurso, no entanto, não é usado apenas para buscar ajuda, mas também para trazer para perto a presença dos *maraisa*, saber como estão e “escutar a voz e ver como vocês estão”, como diz Florência, quando fica muito tempo sem nos contatar. Recebemos chamadas e fotos de quando a matriarca do grupo está cozinhando, elaborando uma refeição especial, ou quando alguém está fazendo artesanato, ou para mostrar as crianças brincando. As festas, como eventos excepcionais, muitas vezes são transmitidas em modo *live* para os contatos do *Facebook*. Enquanto se produz esta *live* outro participante presente na festa costuma fazer chamadas individuais por *WhatsApp* para pessoas que deseja que participem de maneira mais ativa e próxima na festa, assim que se pode ser

convidado (e convocado) a comparecer virtualmente aos eventos através destas chamadas ou apenas a assisti-los pela *live*. Recentemente dois dos pesquisadores do NIT receberam chamadas ao mesmo tempo por parte dos homens jovens do grupo que, sozinhos, decidiram fazer caipirinha com laranja e dançar durante a noite. Nos chamaram para participar *ao vivo* da sua festa. Estas ocasiões especiais parecem inserir-se naquilo que Bourdieu (1979) referindo-se ao uso da fotografia tradicional elencou como importante troca para confraternizar, eventos que demarcam importantes momentos vividos:

Objeto de intercâmbios reais, a fotografia entra no circuito de dons e contra-dons que instaura o casamento. [...] Se admitimos, com Durkheim, que a festa tem a função de revivificar e criar o grupo, se entende que a fotografia tenha algo a ver com ela, posto que proporciona o meio de solenizar esses momentos culminantes da vida social do grupo no qual o grupo reafirma solenemente sua unidade. (Bourdieu 1979, p.40).

As ligações e as imagens produzidas e compartilhadas não são destinadas a um público geral, mas específico. Existe um elemento muito presente na troca de imagens, qual seja, tanto os Warao quanto os pesquisadores produzem aquelas trocas, de acordo com as expectativas e percepções previamente existentes. No caso da festa da caipirinha, as chamadas foram direcionadas para aqueles que tinham compartilhado a receita da bebida. Uma dinâmica performativa estabelece-se de forma constante: nos momentos que fazíamos investigações mais aprofundadas sobre suas histórias de vida ou sobre seus familiares, sempre recebíamos fotos de parentes distantes, as poucas fotos antigas com suas imagens que tinham ficado para trás, que parentes guardavam na Venezuela, geralmente de ocasiões especiais, como casamentos e que foram tiradas com câmeras fotográficas de terceiros. Quando pesquisamos comida e alimentação, também houve um compartilhamento diário, de ida e volta, de imagens dos pratos, seus ingredientes e preparo, e a narração por áudio de métodos, receitas e outros comentários sobre com quem as refeições seriam compartilhadas.

Esse tipo de vasta produção imagética (e sonora) mediatizadas por técnicas digitais operam uma ruptura com as imagens que o antropólogo produzia anteriormente em seu trabalho de campo. Essas imagens apresentam uma nova estética visual. Dadas as limitações do presente artigo, desenvolveremos essas questões em outra publicação. No entanto, oferecemos aqui exemplos destas imagens dos Warao – por eles produzidas ou que acontecem na própria dinâmica da interação – trazemos essas fotos a seguir apenas como exemplos dessa nova modalidade de narração fotoetnográfica. Nas imagens, a seleção de tema, o contexto, o cenário, os personagens,

as atividades retratadas, a comunicação daquilo que elas devem transmitir é uma escolha deles, de nossos interlocutores. Essa agência no ato de narrar suas vivências e histórias através da imagem se dá através de um *enquadramento* – ou *enquadre* para usarmos o termo introduzido por BATESON (1998) – que os coloca como atores no centro da cena. Cena essa enquadrada por critérios previamente consensuados. Trazemos exemplos dessas imagens ao final do texto.

Gostaríamos de concluir essa nossa longa reflexão a respeito do uso de recursos visuais – onde se procurou dar conta de nossas diversas experiências etnográficas, ainda que de forma muito sucinta – trajetória essa também longa, que corresponde a quase meio século de pesquisas, que foram costurando o ofício etnográfico com o saber fotográfico, com as palavras de Schonberg e Bourgois¹⁵:

A civilização nos trouxe colonialismo, holocaustos e políticas globais neoliberais [...]. Tendo isso em mente, existirá sempre na fotografia uma tensão contraditória e impossível de ser resolvida – entre exploração versus dar voz; manipulação versus denúncia de injustiças; estigmatização versus dignificação; objetificação versus humanização – especialmente com imagens que confrontam sofrimento social. (Schonberg; Bourgois, 2002, p.389).

¹⁵ Tradução nossa.







Referências

ACHUTTI, Luiz Eduardo R. Imagem e fotografia: Aprendendo a olhar, (pp.431-442). In: LEAL, Ondina Fachel (org.). **Corpo e Significado: ensaios de antropologia social**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1995.

ACHUTTI, Luiz Eduardo R. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Porto Alegre: PPGAS-UFRGS, 1996.

ACHUTTI, Luiz Eduardo R. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

ACHUTTI, Luiz Eduardo R. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS e Tomo Editorial, 2004.

ACHUTTI, Luiz Eduardo R.; HASSEN, Nazareth Agra. Caderno de Campo Digital antropologia em novas mídias. **Horizontes Antropológicos**, n. 21, pp. 273-289, jan./jun. 2004.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1981.

BATESON, Gregory; MEAD, Margareth. **The Balinese Character: a Photographic Analyses**. New York: New York Academy of Sciences, 1942.

BATESON, Gregory. Uma teoria sobre a brincadeira e fantasia. In: RIBEIRO, Branca; GARCEZ, Pedro (orgs.). **Sociolinguística Interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso**. Porto Alegre: Editora AGE, 1998.

BECKER, Howard S. Photography and sociology. **Studies in Anthropology of visual communication**, v.1, n.1, pp. 3-26, 1974.

BECKER, Howard S. Les photographies disent-elles la vérité? **Ethnologie Française**, vol. 37, no. 1, pp. 33-42, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Culto de la unidade y diferencias cultivadas. In: BOURDIEU, Pierre (org.). **La Fotografía: Un Arte Intermedio**. Mexico: Editorial Nueva Imagen, 1979.

CLIFFORD, James. Introduction: Partial Truths. In: J. CLIFFORD, James and MARCUS, George. **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.

CLIFFORD, James. Notes on (field)notes. In: SANJEK, R. (ed) *Fieldnotes: The Making of Anthropology*. Itaca: Cornell University Press, 1990.

DE CERTEAU, Michel. **The Practice of Everyday Life**. Berkeley: University of California Press, 1988.

FABIAN, Johannes. **Time and Other: How Anthropology Makes Its Object**. New York: Columbia University Press, 1983.

JUNGBLUT, Airton Luiz. A heterogenia do mundo on-line: algumas reflexões sobre virtualização, comunicação mediada por computador e ciberespaço. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 97-121, jan./jun. 2004.

LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. PPGAS-UFRGS, 1983.

LEAL, Ondina Fachel. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis: Vozes, 1986.

LEAL, Ondina Fachel. *The Gauchos: Male culture and identity in the pampas*. PhD dissertation. Department of Anthropology, University of California, Berkeley, 1989.

LEAL, Ondina Fachel. Popular taste and Erudite repertoire: The place and space of television in Brazil. **Cultural Studies**, Londres, v. 4, n.1, pp. 19-29, 1990.

LEAL, Ondina Fachel. Etnografia de audiência: uma discussão metodológica, (pp.113-121). In: SOUZA, Mauro W. (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LEAL, Ondina Fachel. Corpo e significado: ensaios de antropologia social. In: LEAL, Ondina Fachel (org.). **Corpo e Significado: Ensaios de Antropologia Social**. Porto Alegre, Editora da Universidade, UFRGS, 1995.

LEAL, Ondina Fachel. Paisagem Etnográfica: Imagens, inscrições e memória. **Iluminuras**. Porto Alegre, v. 14, pp. 62-84, 2013.

LEAL, Ondina Fachel. Os Gaúchos: Cultura e Identidade no Pampa. **Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia**, v. 7, pp. 17-47, 2019.

LEAL, Ondina Fachel. **Os gaúchos: Cultura e Identidade Masculinas no Pampa**. Porto Alegre, Tomo editorial, 2021.

MARÉCHAL, C.; VELHO, A.; RODRIGUES, M.; BUENO, P. Transformações sociais e (re)territorialização Warao no Brasil: a trajetória de uma família frente à pandemia de Covid-19. **Espaço Ameríndio**. V.14, n. 2, pp. 46-87, 2020.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia. Vol. 2**. São Paulo: EPU, 1974.

SCHONBERG, Jeffrey; BOURGOIS, Philippe. The politics of photographic aesthetics: critically documenting the HIV epidemic among heroin injectors in Russia and the United States. **International Journal of Drug Policy**, 13, pp. 387-392, 2002.

TYLOR, Stephen. Post-Modern Ethnography: From the document of the occult to occult document. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (eds.) **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.