

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – UFG
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS – FCS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL – PPGAS
DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

NAYALA NUNES DUAILIBE

**FOTOGRAFIAS COMO RECURSOS NARRATIVOS NAS PUBLICAÇÕES DOS
DOSSIÊS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL**

**GOIÂNIA
2023**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estado de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

NAYALA NUNES DUAILIBE

3. Título do trabalho

FOTOGRAFIAS COMO RECURSOS NARRATIVOS NAS PUBLICAÇÕES DOS DOSSIÊS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Termo de Ciência e de Autorização (TECA) 4205653

SEI 23070.058537/2023-35 / pg. 1



Documento assinado eletronicamente por **Nayala Nunes Duailibe, Discente**, em 21/11/2023, às 08:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Izabela Maria Tamaso, Professora do Magistério Superior**, em 30/01/2024, às 02:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0 informando o código verificador **4205653** e o código CRC **8FB4E70C**.

NAYALA NUNES DUAILIBE

**FOTOGRAFIAS COMO RECURSOS NARRATIVOS NAS PUBLICAÇÕES DOS
DOSSIÊS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social.

Área de Concentração: Antropologia Social.

Linha de Pesquisa: Etnografia dos patrimônios, memórias, paisagens e cultura material.

Professora Orientadora: Prof.^a Dr.^a Izabela Maria Tamaso

GOIÂNIA
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Duailibe, Nayala Nunes

Fotografias como recursos narrativos nas publicações dos dossiês do patrimônio imaterial [manuscrito] / Nayala Nunes Duailibe. - 2023. CLXXIV, 174 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Izabela Maria Tamaso.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), , Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui mapas, fotografias, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. fotografias; . 2. patrimônio imaterial . 3. etnografia dos processos. 4. IPHAN. I. Tamaso, Izabela Maria, orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 007/23-D da sessão de Defesa de Tese de **NAYALA NUNES DUAILIBE**, que lhe confere o título de Doutora em Antropologia Social, na área de concentração Antropologia Social.

Aos nove dias do mês de outubro de 2023, às 14:00 horas, na Faculdade de Ciências Sociais, realizou-se a sessão de julgamento da Tese de Doutorado de **NAYALA NUNES DUAILIBE**, intitulada *FOTOGRAFIAS COMO RECURSOS NARRATIVOS NAS PUBLICAÇÕES DOS DOSSIÊS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL*. A Banca Examinadora foi composta pelos/as seguintes Professores/as Doutores/as: Izabela Maria Tamaso (PPGAS/UFG - presidente); Sara Morais (membro externo - Unicamp); Renata Sá Gonçalves (membro externo - UFF); Felipe Berocan Veiga (membro externo - UFF); Luis Felipe Kojima Hirano (membro interno - PPGAS/UFG) e Matheus Gonçalves França (membro suplente - FCS/UFG). A candidata apresentou seu trabalho, foi arguida pela Banca e respondeu às arguições. Ao final da arguição, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, pelo qual foi atribuído à doutoranda o seguinte resultado: **aprovada** pelos seus membros. Reabertos os trabalhos, a presidente proclamou os resultados e encerrou a sessão pública, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por ela e os/as demais integrantes da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Izabela Maria Tamaso, Professora do Magistério Superior**, em 09/10/2023, às 17:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 09/10/2023, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Suzane De Alencar Vieira, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 21/11/2023, às 08:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4110706** e o código CRC **E3553EFF**.

Referência: Processo nº 23070.058537/2023-35

SEI nº 4110706

NAYALA NUNES DUAILIBE

**FOTOGRAFIAS COMO RECURSOS NARRATIVOS NAS PUBLICAÇÕES DOS
DOSSIÊS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social.

Área de Concentração: Antropologia Social.

Linha de Pesquisa: Etnografia dos patrimônios, memórias, paisagens e cultura material.

Professora Orientadora: Prof.^a Dr.^a Izabela Maria Tamaso

Aprovado em: 09/10/2023

BANCA EXAMINADORA

Izabela Maria Tamaso – Presidente
Universidade Federal de Goiás –UFG/PPGAS

Sara Morais – membro externo
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Renata Sá Gonçalves - membro externo
Universidade Federal Fluminense- UFF

Felipe Berocan Veiga- membro externo
Universidade Federal Fluminense - UFF

Luis Felipe Kojima Hirano- Membro interno
Universidade Federal de Goiás –UFG/PPGAS

Em memória das vítimas de Covid-19.

AGRADECIMENTOS

A trajetória desta pesquisa foi bastante tortuosa. Cheia de percalços e, em alguns momentos, alegrias. As horas difíceis tornaram o tempo da feitura da tese no tempo de um trabalho árduo e cansativo. Cheguei até aqui e sou grata por ter conseguido. Grata por ter finalizado esta etapa. Finalmente um alento dentro do tempo da tormenta.

Durante meu percurso de tese, trabalhei incansavelmente. Não tive bolsa. Fiz meu doutorado pelas minhas custas. Durante o tempo da tese eu também passei por um processo de adoecimento, daqueles que mexem profundamente com a nossa felicidade e nos colocam em estado de descrença. Minha tese atravessou a pandemia, foi impactada por ela. Está aqui o resultado das horas tensas de estudo, dos caminhos da escrita e deste solitário movimento de “fazer uma tese”. Contudo, tenho alguns agradecimentos.

Agradeço meus pais José Jorge e Maria Regina Duailibe por terem acreditado na potência do estudo. Foram eles os responsáveis pela minha formação. Pessoas maravilhosas e de um coração sem tamanho. Imagino a alegria de ter uma filha doutora.

Agradeço ao meu marido Arthur Abreu. Pessoa de um carinho, dedicação e paciência nunca vistos. Foram horas de lamúrias e muitas lágrimas em seus ombros. Cuidou de mim e cuidou para que não desistisse da ideia de ser doutora.

Minha irmã Naylla Duailibe, pessoa maravilhosa e carinhosa. Prudente em suas palavras, cresceu comigo no caminho do aprendizado. Juntas aprendemos muitos e nos jogamos muito na arte de estudar.

Aos meus sogros Conceição e Abmael Abreu. Compreensivos, caridosos, carinhosos e muito prestativos. Cuidam de mim como se eu fosse filha deles. Toda a minha gratidão a vocês.

Ao meu psicólogo Fernando Andrade e ao Psiquiatra Ítalo Rocha. Excelentes profissionais. Minha gratidão expressa pelo compromisso com o trabalho e pela ajuda que me proporcionaram em momento de sofrimento.

A minha amiga Luciane Mota. Uma pessoa de grande importância para que a configuração desta tese fosse a melhor possível. Suas leituras foram fundamentais para o andamento deste trabalho. Você é sensacional.

A minha querida amiga Isabel de Jesus. Você entrou na minha vida como um grande presente. Esteve comigo nos momentos difíceis. Compartilhamos também muitos momentos alegres. Sou imensamente grata pela nossa amizade.

A minha orientadora Izabela Tamaso. Seu carinho e sua compreensão foram importantes ferramentas para o andamento da tese. Sua leitura crítica, sua assertividade e seu compromisso fizeram a diferença.

A minha família goiana Maria Helena, Helen, Enzo e Wander por todo carinho que tem comigo. Todo momento de apoio, cuidado e toda atenção que sempre me deram.

Aos meus amigos de trabalho Carla, Larisse (agora com a Luna e a Estela), Vilson, José e Felipe. Andar com vocês durante esses anos fez muita diferença na forma como eu vivi as coisas. Vocês são pontinhos de luz na minha vida.

Ao doutor Diogo Azoubel. Somos amigos de uma forma não peculiar. Não existe um marco de quando começou. Sei que permanece. Sou grata pelos ensinamentos e pelas horas de memes.

Ao PPGAS da UFG pela compreensão nos momentos difíceis de realização deste trabalho.

A UEMA na figura do professor José Antônio de Carvalho. Foi muito importante a trajetória neste lugar de afetos. Vivi a experiência docente de forma plena e agradecida.

Aos meus companheiros de doutorado Carol, Gleidson, Túlio, Gabi, Fernanda, Fladney e Pedro. Trilhar esse momento com vocês vai ficar na memória.

A querida amiga Geruza Viera. Nossa amizade é a distância mais presente que alguém pode ter. Nossa conexão é fraterna e leal. Você é uma grande inspiração para mim. Você me deu oportunidades. Sou grata pela nossa amizade.

Aos professores Sara, Felipe e Matheus pelas contribuições e pelo carinho comigo durante a minha qualificação.

A todos e todas que direta ou indiretamente ajudaram na feitura desta tese. Meu muito obrigada.

O espaço e o tempo implícito no documento fotográfico subentendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais etc. A fotografia resulta da sucessão de fatos fotográficos que têm seu desenrolar no interior daquele contexto. Ela registra, por outro lado, um microaspecto do mesmo contexto.
(KOSSOY, 2020, p.28)

A imagem fotográfica contém em si o registro de um dado fragmento selecionado do real: o assunto (recorte espacial) congelado num determinado momento de sua ocorrência (interrupção temporal), fato que ocorre no instante do registro.
(KOSSOY, 2020, p.31)

RESUMO

Vale a pena considerar a importância das fotografias para a documentação e registro de diversas formas de patrimônio imaterial, bem como sua relevância na divulgação e valorização das práticas e tradições culturais de diferentes grupos. Esta tese analisa o uso de imagens fotográficas como ferramenta na construção e representação do patrimônio, questionando como essas imagens moldam a compreensão do significado do patrimônio. A tese também destaca a lacuna existente quanto ao papel das fotografias na documentação e preservação do patrimônio imaterial, e como elas podem ser utilizadas no contexto de políticas públicas. Os objetivos da tese são identificar as fotografias patrimoniais nas narrativas do patrimônio imaterial, analisar o sentido etnográfico dos processos patrimoniais em relação ao uso da fotografia e demonstrar como as fotografias são utilizadas nas publicações dos arquivos do IPHAN. O trabalho apresenta uma etnografia, que discute os aspectos da pesquisa antropológica, a metodologia de seleção de arquivos e imagens fotográficas, bem como a proposta de um método com fotografias. A tese discute o uso de fotografias como estratégias narrativas em registros do patrimônio imaterial, destacando a relação entre a fotografia e a Antropologia e a memória coletiva materializada nas imagens. Apresenta-se a análise dos arquivos do patrimônio imaterial, com foco nos arquivos Wajãpi e Roda de Capoeira, produzidos pelo IPHAN. O objetivo é entender como as narrativas são construídas por meio das fotografias presentes nesses documentos e como são registradas as formas culturais. A tese enfatiza a dimensão epistemológica do uso de imagens no patrimônio imaterial e aborda a relevância das políticas públicas de patrimônio que utilizam as imagens como recursos centrais em sua abordagem.

PALAVRAS-CHAVE: fotografias; patrimônio imaterial; etnografia dos processos; IPHAN

ABSTRACT

It is worth considering the importance of photographs for the documentation and recording of various forms of intangible heritage, as well as their relevance in the dissemination and appreciation of the cultural practices and traditions of different groups. This thesis analyzes the use of photographic images as a tool in the construction and representation of heritage, questioning how these images shape the understanding of the meaning of heritage. The thesis also highlights the existing gap regarding the role of photographs in the documentation and preservation of intangible heritage, and how they can be used in the context of public policies. The objectives of the thesis are to identify heritage photographs in the narratives of intangible heritage, to analyze the ethnographic sense of heritage processes in relation to the use of photography, and to demonstrate how photographs are used in the publications of the IPHAN files. The work presents an ethnography, which discusses the aspects of anthropological research, the selection methodology of files and photographic images, as well as the proposal of a method with photographs. In the third chapter, the thesis discusses the use of photographs as narrative strategies in intangible heritage records, highlighting the relationship between photography and Anthropology and the collective memory embodied in images. Analysis of the intangible heritage files is presented, focusing on the Wajãpi and Roda de Capoeira files produced by IPHAN. The objective is to understand how narratives are built through the photographs present in these documents and how cultural forms are recorded. The thesis emphasizes the epistemological dimension of the use of images in intangible heritage and addresses the relevance of public heritage policies that use images as central resources in their approach.

KEYWORDS: photographs; intangible heritage; process ethnography; IPHAN

RESÚMEN

Vale la pena considerar la importancia de las fotografías para la documentación y el registro de diversas formas de patrimonio inmaterial, así como su relevancia en la divulgación y valorización de las prácticas y tradiciones culturales de diferentes grupos. La presente tesis analiza el uso de imágenes fotográficas como herramienta en la construcción y representación del patrimonio, cuestionando de qué manera estas imágenes moldean la comprensión del significado del patrimonio. La tesis también destaca el vacío existente sobre el papel de las fotografías en la documentación y preservación del patrimonio inmaterial, y cómo pueden utilizarse en el contexto de las políticas públicas. Los objetivos de la tesis son identificar las fotografías patrimoniales en las narrativas del patrimonio inmaterial, analizar el sentido etnográfico de los procesos de patrimonialización en relación con el uso de la fotografía, y demostrar cómo se utilizan las fotografías en las publicaciones de los expedientes del IPHAN. El trabajo presenta una etnografía, que discute los aspectos de la investigación antropológica, la metodología de selección de los expedientes y de las imágenes fotográficas, así como la propuesta de un método con fotografías. En el tercer capítulo, la tesis discute el uso de fotografías como estrategias narrativas en los expedientes del patrimonio inmaterial, destacando la relación entre la fotografía y la Antropología y la memoria colectiva plasmada en las imágenes. Se presentan análisis de los expedientes de patrimonio inmaterial, enfocándose en los expedientes Wajãpi y Roda de Capoeira producidos por el IPHAN. El objetivo es comprender cómo se construyen las narrativas a través de las fotografías presentes en estos documentos y cómo se registran las formas culturales. La tesis enfatiza la dimensión epistemológica del uso de las imágenes en el patrimonio inmaterial y aborda la relevancia de las políticas públicas de patrimonio que utilizan las imágenes como recursos centrales en su enfoque.

PALABRAS CLAVE: fotografías; patrimonio inmaterial; etnografía de los procesos; IPHÁN

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Número de registros até 2021	39
Imagem 1 - Print da página do IPHAN na internet	35
Imagem 2 - Print do novo site do IPHAN (2022).....	36
Imagem 3 - Parte do Edital para prêmio de fotografia do SEI/IPHAN 202	37
Imagem 4 - "A fé conduz", de Fernanda Símaro - Prêmio Mário de Andrade	38
Imagem 5 - Capa dos as publicações dos dossiês do IPHAN	80
Imagem 6 - Conjunto de fotos do banco de dados do IPHAN (acervo técnico)	81
Imagem 7 - Página do dossiê com menina preparando mingau	89
Imagem 8 - Página do dossiê contendo a foto 05	91
Imagem 9 - Fatores de desaparecimento da tradição.....	95
Imagem 10 - Acervo técnico do IPHAN (fotos CD1)	101
Imagem 11 - Acervo técnico do IPHAN (CD1)	103
Imagem 12 - Informação técnica das fotografias do acervo técnico do IPHAN.....	105
Imagem 13 - Página do dossiê da “oficina de desenho”	115
Imagem 14 - Capa do dossiê 12 do IPHAN	129
Imagem 15 - Fotografias do acervo técnico do IPHAN	137
Imagem 16 - O aprendizado nas escolas – acervo técnico do IPHAN	138
Imagem 17 - Fotografias de Marcel Gautherot.....	139
Imagem 18 - Fotos de Pierre Verger	140
Imagem 19 - Fotografias do acervo técnico do IPHAN - Fotos Xim-Xim	141
Mapa 1 - Localização das terras Wajãpi.....	76
Prancha 1 - Cenas de preparação do Urucum e Jenipapo	96
Prancha 2 - Fotografias do Acervo Técnico do IPHAN (banco de imagens).....	104
Prancha 3 - Pintura facial, cenas do cotidiano e atividades no curso de formação de professores bilíngues	109
Prancha 4 - Festas indígenas e suas representações em fotografias.....	111
Prancha 5 - Encontros de lideranças indígenas.....	113
Prancha 6 - Oficina de desenhos	116
Prancha 7 - Cenas de Pintura	118
Prancha 8 - Sessão de pintura coletiva.....	119
Prancha 9 -Indígenas nas escolas e em processo de formação	120
Prancha 10 - Crianças indígenas	121
Prancha 11 - Movimentos da Capoeira	143
Prancha 12 - Fotografias de Marcel Gautherot	145
Prancha 13 - Instrumentos usados na Capoeira	149
Prancha 14 - Rodas de Capoeira	150

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Grupo da família do chefe waiwai na aldeia de mariry.....	83
Fotografia 2 - Chefe Waiwai, com pintura anã kusiwa.....	85
Fotografia 3 - Reunidos no final da tarde, os jovens aprendem as tradições contadas pelos idosos.....	85
Fotografia 4 - Moça prepara mingau.....	87
Fotografia 5 - Nos braços e no corpo, composição de padrões espinha de peixe.....	90
Fotografia 6 - Pai elabora composição gráfica nas costas do filho.....	92
Fotografia 7 - Paranawari, chefe do Pypyiny.....	93
Fotografia 8 - Aplicando a pintura de urucum.....	94
Fotografia 9 - Waiwai, chefe de mariry.....	99
Fotografia 10 - Fotografia de Heitor Reali - Indígenas dançando.....	102
Fotografia 11 - Fotografias do Acervo Técnico do IPHAN (banco de imagens).....	104
Fotografia 12 - Pintura dorsal e desenhando com jenipapo.....	107
Fotografia 13 - Pintura dorsal e facial.....	108
Fotografia 14 - Tecelagem de uma tipóia.....	110
Fotografia 15 - A narração de mitos.....	110
Fotografia 16 - Jovens no posto Aramirá.....	112
Fotografia 17 - Jovens no posto Aramirá.....	114
Fotografia 18 - Exposição de desenhos realizados na oficina.....	117
Fotografia 19 - Aldeia Ytape.....	122
Fotografia 20 - Roda de capoeira de bairro, provavelmente Corta Braço, na Liberdade.....	128
Fotografia 21 - Cenas de capoeira na Bahia. Mestre Juvenal e aluno.....	131
Fotografia 22 - Cenas de capoeira na Bahia Juvenal.....	132
Fotografia 23 Cenas de capoeira na Bahia. Mestre Juvenal e aluno – defesa de ataque com facae aluno.....	132
Fotografia 24 - Cenas de capoeira na Bahia - próximo ao mercado modelo.....	133
Fotografia 25 - Roda de Mestre Valmir – FICA BAHIA.....	133
Fotografia 26 - Roda de Capoeira (página do dossiê nº 12).....	135
Fotografia 27 - Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala, Rio de Janeiro.....	147
Fotografia 28 - Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala, Rio de Janeiro.....	147
Fotografia 29 - Sequência de movimentos de capoeira - Pierre Verger.....	148
Fotografia 30 - 4º Encontro de Capoeira, agosto de 2007.....	152
Fotografia 31 - Capoeirista tocando berimbau.....	154
Fotografia 32 - Roda de capoeira – instrumentos.....	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 CAMINHOS DA PESQUISA ANTROPOLÓGICA	20
1.1 Da problematização e do objeto de análise	20
1.2 Da natureza da pesquisa e dos procedimentos metodológicos	22
1.3 Das categorias acionadas como eixos de análise	23
<i>1.3.1 Políticas patrimoniais no contexto da imaterialidade</i>	26
<i>1.3.2 Patrimônio e patrimônio imaterial</i>	30
<i>1.3.4 Políticas públicas de patrimônio</i>	33
1.4 Da metodologia de análise dos dossiês	39
1.5 Da metodologia de análise das imagens e fotografias dos dossiês	41
1.6 A pandemia atravessa a pesquisa: a proposição de um método (de) com fotografias ...	47
2 FOTOGRAFIAS COMO ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DOS DOSSIÊS PUBLICADOS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL	54
2.1 A pesquisa (entre) imagens: fotografias para quem?	55
2.2 A relação da fotografia com a Antropologia	58
<i>2.2.1 O uso das fotografias pela Antropologia no contexto brasileiro</i>	61
<i>2.2.2 Fotografias: artefatos culturais</i>	64
2.3 A memória fixada na fotografia: entre os olhares das publicações dos dossiês	65
<i>2.3.1 Do “Registro” ao “registrar”: as narrativas visuais dos dossiês</i>	67
<i>2.3.2 Performance e performatividade: pesquisas por/entre imagens</i>	69
3 O ENCANTO (ENTRE) OS DOSSIÊS	72
3.1 Livro do Registro das formas de expressão: Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá	74
3.2 Livro de Registro dos Saberes e Livros dos Registros das Formas de Expressão: Registro do Modo da Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira	125
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	162
ANEXO 1 – Dossiês produzidos pelo IPHAN	173

INTRODUÇÃO

A fotografia é uma ferramenta muito poderosa para a documentação e preservação do patrimônio cultural. Na produção das imagens sobre locais, objetos, tradições, saberes e elementos, a fotografia ajuda a proteger a identidade, os sentidos de história de uma comunidade ou de uma sociedade, bem como auxilia no processo de organizar as coleções patrimoniais e garantir que os riscos de perda sejam diminuídos.

A perspectiva desta tese examina a relação entre patrimônio e fotografia, explorando como as imagens fotográficas podem ser usadas para documentar, proteger e preservar o patrimônio cultural.

A relação entre patrimônio e imagem fotográfica instiga como tema de pesquisa porque levanta importantes questões que destacam o papel da fotografia na construção e perpetuação do patrimônio. Dessa forma, como as imagens fotográficas moldam nossa compreensão e percepção do sentido de patrimônio? Grande parte das pesquisas concentram suas análises no patrimônio material, contudo, há uma lacuna de pesquisa sobre como as imagens fotográficas exercem um papel fundamental na documentação e preservação do patrimônio imaterial. Como pensar uma abordagem sobre as questões de uso das imagens, em especial das fotografias usadas como políticas públicas e que funcionam como substrato dos trabalhos envolvendo patrimônio imaterial? Mais do que isso, a quem se destina a aplicação das imagens pelo IPHAN, ressaltando o diálogo entre sentidos das imagens?

A ideia de construir esta tese surge da vontade de mostrar esse campo do patrimônio sob o viés das fotografias, em especial, daqueles presentes nas publicações dos dossiês do IPHAN, caminho ainda não trilhado por estudiosos da Antropologia. Existe, nesse cenário, um processo de revisar os sentidos das imagens, mostrando um caminho para pensar o uso que as imagens assumem no patrimônio imaterial.

Intitulada “*Fotografias Como Recursos Narrativos Nas Publicações Dos Dossiês Do Patrimônio Imaterial*”, a presente tese representa o esforço de construir elementos com os quais se pode pensar as questões patrimoniais brasileiras e, em si, entender a dinâmica do uso das imagens. Ela surgiu como proposta por aproximações pessoais com o tema. Sou apreciadora da fotografia e tenho uma trajetória com o uso das imagens. Um sentimento que vem da graduação e culmina com este trabalho de doutorado.

As fotografias são persuasivas e, delas, sentidos e significados narrativos são conduzidos ao caminho da problematização do uso das imagens. A política pública do patrimônio imaterial também precisa de imagens por diversas razões.

O presente trabalho adentra nos estudos sobre o patrimônio, em especial, sobre o patrimônio imaterial trazendo à tona questões que mexem profundamente nas políticas públicas. O patrimônio imaterial é composto por elementos de ordem cultural que não são materiais, entre eles, as tradições, modo de saber fazer, festas, danças, arte entre outras. Dessa forma, as imagens cumprem o papel fundamental para a documentação, divulgação e valorização do patrimônio imaterial.

As imagens ajudam no processo de documentação e registro de diversas formas do patrimônio imaterial, ajudam na transmissão desses elementos culturais bem como a pensar estrategicamente ações para as próximas gerações.

Seja por meio das fotografias, dos vídeos e do material em geral, os registros visuais documentam as práticas culturais, toda identidade associada a esse processo e registram a diversidade e a riqueza associadas ao patrimônio imaterial. Dessa forma, as fotografias comportam-se como referente às práticas de transmissão dos valores de uma dada cultura.

As imagens ajudam também na importante etapa da divulgação do patrimônio imaterial, na promoção das práticas culturais e das tradições dos grupos. Ajuda a chamar atenção para a preservação das práticas pelos grupos e das etapas importantes de fomento e de manutenção.

Trata-se de um conjunto de elementos para pensar como as imagens ocupam papel central na produção das políticas públicas do patrimônio, em especial, do patrimônio imaterial. Mostrar de que forma as fotografias constituem elemento fundamental para compreender os sentidos de patrimônio, isto é, pela circunscrição das imagens nas publicações dos dossiês do patrimônio imaterial.

Os valores passam a figurar essa dimensão. O valor é uma instância representativa importante porque considera os modos de vida, as representações, recomenda os aspectos metodológicos e práticos das condutas dos grupos. Material e imaterial como um debate que culmina com a trajetória do patrimônio no Brasil, perpassam pela consolidação de políticas, instituições e de uma trajetória com várias marcas. Autores como Arantes (1996), Abreu (2003), Chuva (2002), Cavalcanti (1989), Fonseca (1997; 2003), Gonçalves (1996), Santos (2006; 2018;), Tamaso e Lima Filho (2012), Moraes (2019) – entre outros tantos que figuram como importantes intelectuais que passaram a trajetória acadêmica a tratar do patrimônio, e das questões relativas ao patrimônio no Brasil. Pensei na inserção dos autores ditos clássicos na literatura sobre o patrimônio, porque vislumbrei a possibilidade de reconstruir a trajetória e o que a política pública sobre os patrimônios tem produzido ao longo dos anos. Considerei importante tratá-los como vozes do processo dessa construção.

Tem-se como objetivo geral identificar as fotografias patrimoniais a partir das narrativas do patrimônio imaterial, ressaltando a produção dos dossiês de registro do IPHAN.

Analisar a importância das fotografias para uma etnografia dos patrimônios, no sentido de demonstrar como elas assumem um peso narrativo dentro da relação texto-imagem.

Analisar o sentido etnográfico dos processos patrimoniais em consonância com o uso da fotografia, destacando os trabalhos da Antropologia visual. Demonstrar como as fotografias são usadas pela Antropologia e seu viés etnográfico.

Como objetivos específicos esta pesquisa visa “etnografar” os dossiês do Patrimônio Imaterial no sentido de mostrar como “registros” dos bens e “registros” das imagens se relacionam para dar sentido ao processo de patrimonialização, ainda demonstrar como a construção das publicações dos dossiês do patrimônio imaterial, em especial o nº 02 e o nº 12 – produzidos pelo IPHAN funcionam para pensar as narrativas visuais das imagens das fotografias.

Nesta tese, proponho esclarecer primeiramente os “Caminhos da pesquisa antropológica” (segundo capítulo), evidenciando os seguintes aspectos metodológicos: a problematização e do objeto de análise; a natureza da pesquisa e dos procedimentos metodológicos; as categorias acionadas como eixos de análise (Políticas patrimoniais no contexto da imaterialidade, Patrimônio e patrimônio imaterial, Políticas públicas de patrimônio); a metodologia de análise dos dossiês; a metodologia de análise das imagens e fotografias dos dossiês. Além destes tópicos, também descrevo o processo de proposição de um método (de) com fotografias, tendo em vista que a mesma fora realizada durante a pandemia da Covid 19.

O desenvolvimento do texto segue com a descrição da fundamentação teórica da compreensão de “Fotografias como estratégias narrativas dos dossiês publicados do patrimônio imaterial” (terceiro capítulo), no qual apresento os itens a seguir: “A pesquisa (entre) imagens: fotografias para quem?”; “A relação da fotografia com a Antropologia” (destacando o uso das fotografias pela Antropologia no contexto brasileiro e as fotografias como artefatos culturais) e, finalizando o referido capítulo, no item intitulado “A memória fixada na fotografia: entre os olhares das publicações dos dossiês” – aponto as razões pelas quais a fotografia se configura como instrumentos centrais para fixação da memória coletiva nos documentos oficiais reservados a esta função, e apresento pontos de análises para o entendimento do que seria o registro em imagens para a documentação do patrimônio imaterial.

No quarto capítulo, apresento a dimensão do uso de fotografias no dossiê do patrimônio imaterial, destacando as análises dos dossiês Wajãpi e da Roda de Capoeira, respectivamente,

o dossiê 02 e o dossiê 12, produzidos pelo IPHAN, visando compreender possíveis parâmetros de construção das narrativas através das fotografias encontradas em ambos os documentos, vislumbrando o modo como as formas culturais foram registradas.

Este trabalho destina-se a um público que visa entender a dimensão epistemológica do uso das imagens pelos patrimônios imateriais. As políticas públicas do patrimônio se utilizam de imagens nas mais variadas bases. Estas são centrais no discurso do patrimônio imaterial, da mesma forma que estão envoltas nas lutas pelo processo de seleção, nos mais variados circuitos em que são utilizadas.

1 CAMINHOS DA PESQUISA ANTROPOLÓGICA

Tomando os patrimônios como políticas públicas, é possível entender que são fortemente atreladas às práticas de valorização da cultura nacional. Os patrimônios acionam várias categorias, de modo que sua importância para o circuito das coisas recai sobre a forma como estão inseridas nas dinâmicas, as práticas, as vivências e as variáveis pensadas sobre como os patrimônios se tornam fundamentais ao discurso brasileiro.

Parto do pressuposto de que é possível explorar as pesquisas dos patrimônios brasileiros pelo viés do uso das imagens, em especial, das fotografias, pois estas funcionam como importante instrumento de identificação das narrativas patrimoniais, atreladas aos circuitos patrimoniais e às estruturas que regem as políticas da memória e da cultura no Brasil.

Como suporte da Antropologia, as imagens configuram-se em repertórios imagéticos e em narrativas sobre campos específicos. Aqui, essa tensão do campo se dá a partir dos documentos das publicações dos dossiês feitas pelo IPHAN. São 19 livros que representam vários registros do patrimônio cujas fotografias presentes dependem fundamentalmente do contexto no qual estão inseridas.

A fotografia presente nos documentos referentes aos patrimônios imateriais é um objeto de análise que apresenta algumas problemáticas. Em primeiro lugar, vale destacar que a fotografia é uma representação visual de um recorte da realidade, sujeita a interpretações diversas. O que se tem, nesse contexto, é que esse processo de representação é uma interpretação do fotógrafo ou do contexto no qual a imagem foi construída.

A fotografia se apresenta como importante substrato para a documentação e divulgação do patrimônio imaterial, transformando-o em peça de divulgação. Ao registrar as práticas culturais, pode ser vista como uma transmissão de valores das coletividades. Para pensar as fotografias, é preciso entender os lugares, ocasião, personagens, situação e contexto nas quais foram inseridas, entendendo a dinâmica da sua construção dentro do texto da publicação do dossiê.

1.1 Da problematização e do objeto de análise

A proposição desta tese é fruto desse processo de "pensar" em fotografias em campo patrimonial. O registro imagético proposto como uma das etapas do inventário, como uma metodologia sensível à natureza do objeto, representa uma preocupação política com a memória coletiva (Halbwachs, 2003; Candau, 2021). Preservar, promover, fortalecer e compartilhar são

os verbos que aparecem colados ao discurso autorizado (Smith, 2006; Iphan, 2000) e se destacam como nesta proposta que visa construir o percurso dentro da Antropologia visual.

O patrimônio, especialmente o patrimônio imaterial, passa a ser medido como uma produção que a partir das imagens se traduz no discurso que visa consagrar aquele bem cultural como patrimônio. Dar-lhe um estatuto de verdade.

Os dossiês, vídeos e fotografias fazem parte do processo de construção dos patrimônios. Dessa forma, quando apresentadas como objeto de pesquisa as fotografias, em especial, assumem o protagonismo de mostrar que “imagens devem aprender a dialogar” (Bradão, 2004).

Elas assumem o protagonismo da cena e se convertem em um poderoso instrumento analítico, dentre as quais é possível mensurar de que modo a polissemia de sua representação ajuda a compreender o campo do discurso autorizado do patrimônio.

Fotografias pretendem ser representação do discurso político que está diretamente relacionada às práticas de patrimonialização. Assim, o momento em que se tornam públicas, e para o público, “as imagens são memórias de memórias” (Samain, 2012). Acionam as memórias dos grupos representados e, do mesmo modo, tornam-se instrumentos subjetivos políticos dos grupos, pois aparecem como documentos fotográficos.

Os dois campos de representação das imagens aparecem nas pesquisas etnográficas com patrimônios imagéticos, patrimônios representados e reconstruídos por grupos mediados por várias teias de significados.

É como na ideia de “selecionar” patrimônios, imaginamos que a leitura das fotografias tiradas pelos inventariantes, pelos fotógrafos contratados, pelos etnógrafos, historiadores, e outros profissionais produzissem o “olhar” intencional e o “cruzamento” de olhares, cabendo a interpretação o sentido das imagens para entender o sentido do patrimônio como algo que passa a ser representado.

Por outro lado, quando pensamos que uma imagem nunca é passiva, ela estimula nossa imaginação (Samain, 2012). Destaco que convencem – na medida em que passam a ser o recurso narrativo necessário usado pelas instituições patrimoniais – para demonstrar como a prática de “tornar patrimônio” é importante para os grupos.

Destaco o percurso histórico das imagens nas produções técnicas dos patrimônios. Claramente, não é possível trazer à tona o exaustivo trabalho da narrativa patrimonial material x imaterial. Não aqui e não agora. Esta proposição pode ser interessante pela temática, pois o documento do dossiê é um importante instrumento de ação social. As imagens ali fixadas, têm importante estrutura que conta a trajetória dos grupos quando querem representar sua forma de ver os patrimônios.

Quando pensamos em imagens e patrimônios, podemos questionar como podem as imagens serem estatutos de convencimento nas narrativas dos patrimônios imateriais? É possível pensar como o IPHAN se usa das imagens presentes nas publicações dos dossiês como recursos para qualificar o discurso autorizado do patrimônio? As imagens, dessa forma, cumprem um importante papel, estou supondo, de construir um estatuto narrativo visual que legitima e convence, dada a categoria “registro”, ou seja, “registrar um bem”.

A hipótese desta tese leva em consideração que existe uma clara distinção entre patrimônios e discurso do patrimônio. Desse modo, quando pensadas as categorias dentro do escopo das imagens, verifica-se que as fotos qualificam o discurso autorizado do patrimônio, mostrando que as narrativas construídas são uma forma representação. Dito isso, as fotografias presentes no patrimônio imaterial são agências que performatizam um sentido e uma forma de ser dos patrimônios. As imagens nas publicações dos dossiês são documentos fotográficos que se apresentam dentro daqueles como instrumentos políticos.

Entre as hipóteses elencadas que podem ser levantadas sob o uso das fotografias em dossiês do patrimônio imaterial estão: as fotografias que podem ser usadas para ilustrar e explicar as práticas culturais incluídas no patrimônio imaterial, tornando-o acessível aos leitores; as fotografias que podem fornecer evidências visuais do patrimônio imaterial aumentando a credibilidade dos dossiês; as fotografias que podem ajudar a promover o patrimônio imaterial; as fotografias que podem ajudar a criar uma conexão emocional entre o patrimônio cultural e as pessoas que o veem, fomentando a proteção e a preservação da cultura.

1.2 Da natureza da pesquisa e dos procedimentos metodológicos

Assim, esta pesquisa propõe uma etnografia a partir dos dossiês do Patrimônio Imaterial do IPHAN, ressaltando as narrativas visuais contidas nas fotografias. Em segundo momento, relacionar ao acervo digital de imagens usadas pelo IPHAN para o processo de registro e inventário.

O conjunto das imagens dimensiona a relação entre o que se escolhe como representativo do patrimônio. Assim, tenho como problemática entender em que medida uma etnografia das fotografias, que constam nas publicações dos dossiês produzidos pelo IPHAN, evidenciam circuitos de autoridade nas narrativas sobre o patrimônio imaterial no Brasil?

As imagens, especialmente as fotografias, estão presentes em todos os movimentos que culminam com o registro dos bens de natureza imaterial. A pesquisa, em questão, justifica-se na medida em que tensiona o uso das fotografias para a construção do discurso do patrimônio

imaterial, no tocante das manifestações, das danças, das artes, dos lugares e do modo de expressão. São as representações imagéticas a base que direciona o “olhar” sobre as formas patrimoniais, tornando-se um elemento chave para pensar o processo de escolha, das intencionalidades e o fluxo de produção dos patrimônios.

Há dois momentos sobre os quais podemos pensar as estratégias no campo da Antropologia Visual: (1) dos representados e da legitimidade discursiva de suas ações, pautadas na oralidade e na representação diante de quem são para as comunidades; (2) na epistemologia das imagens, sobre as quais são pensadas a forma e o sentido trazidas por meio das construções narrativas e da intencionalidade dos autores (Ferraz; Mendonça 2014).

Fotografias são o “outro” transformado em representação. Representar um grupo, uma arte, uma forma e um lugar é expressar a polissemia dos patrimônios de forma a se constituir como expressão dialética dos “bens”. O registro das imagens para o patrimônio se coloca como elemento de conflito com o registro dos patrimônios. Para entender esse processo, é preciso compreender como estão expressas as fotografias nas publicações dos dossiês.

O documento fotográfico se apresenta como um espaço definido, em especial quando falamos da relação texto-imagem. Outrossim, na documentação e disposição dessas imagens existem uma posição política importante: a de selecionar.

O conteúdo que apresenta as fotografias e a forma em que são usadas, de natureza intencional e situacional, mostra que o discurso para qual o patrimônio se propõe é cheio de conflitos e de minúcias. É preciso entender que a imagem passa a ter um contexto, uma importante situação histórica e uma relação com as políticas patrimoniais. É dessa conexão da imagem e suas formas de agir que se pretende entender como as fotografias se tornam instrumentos de ação.

1.3 Das categorias acionadas como eixos de análise

As sociedades são capazes de definir, instituir, classificar e valorizar a ideia que têm sobre patrimônio, seja ele “entendido como os bens de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, e portadores de referências à identidade, à ação e à memória social” (Abreu, 2008, p.48). Patrimônios, dessa forma, são consagrados no debate sobre a natureza da mudança, da permanência ou da perda (Arantes, 1984; Chuva, 2009; Fonseca, 2003; Gonçalves, 1996).

Neste sentido, os patrimônios estão associados a processos de mudança social, ou seja, “suas qualificações acompanham as divisões estabelecidas pelas modernas categorias de

pensamento” (Gonçalves, 2003, p.23)¹. Categorizar é, desse modo, o instrumental mais poderoso que temos pois, fortalecemos nossas relações sociais, nossa dinâmica de vida, nossos laços mais poderosos e nossos sentimentos coletivos.

O que propomos para a identidade se firma como categoria de pensamento e se consolida. As estruturas que regem e consagram os patrimônios são parte de um processo que (re) pensa para as sociedades elementos de uma apropriação desigual, das diferentes heranças culturais (Canclini, 1994).

Classificar e registrar como patrimônio exige muita cautela visto que “o patrimônio, de certo modo, constrói, formas e pessoas” (Gonçalves, 2003, p.27). A construção do discurso autorizado (Smith, 2006; Smith, 2021)² está sobre a forma de entendimento que dá importância e entendimentos sobre os valores históricos, memórias e narrativas. Essa categoria patrimônio para o coletivo é tão importante quanto a forma como são construídas as estratégias sobre quem determina o que será patrimônio de um grupo.

A forma institucional dada à categoria patrimonial é, para as sociedades ocidentais, uma narrativa hegemônica, perfazendo-se de um sentimento de unidade e identidade, cujas referências são sempre ligadas ao conceito de nação (Gonçalves, 1996).

O discurso narrativo que classifica e registra elementos constitutivos da nação precisa ser valorado para se destituir de ambiguidades e deve, dessa maneira, ser parte de uma tríade:

¹ As narrativas constituem elementos básicos para pensar que o tempo histórico no qual tangenciam os patrimônios são ideais de uma identidade ligada ao passado. Apresentam-se no contexto da produção de valores, cuja estratégia é de pertencer ao plano prático do nosso cotidiano, torna-se “natural” à medida que se apresenta como estratégia de poder. O termo “patrimônio” aparece como sentido e significado da expressão da organização social que dialoga entre coisas e pessoas. O termo, dessa forma, apresenta-se com elementos polifônicos que representam classes sociais, identidade nacional (Ortiz, 1994) e discurso autorizado (Smith, 2006). As práticas de apropriação, restauração e preservação desses objetos são estruturalmente articuladas por um ‘desejo permanente e insaciável’ pela autenticidade que é o efeito de sua própria perda” (Gonçalves, 1996, p.25). Apropria-se a esse conceito a dinâmica conceitual sobre a categoria patrimônio, na qual faz-se entender sua pertinência narrativa e sua construção polifônica como instrumento análise, ou seja, entender a importância do conceito é buscar analisar suas múltiplas formulações nos discursos e nas práticas sobre o debate cultural.

² A ideia de discurso autorizado, dimensão de análise da Smith (2006; 2021) reverbera sobre a ideia de que “patrimônio é intangível, no sentido de que patrimônio é uma prática ou uma performance” (Smith, 2021, p.141), dito isso que “uma das coisas que o Discurso Autorizado de Patrimônio (AHD) faz é privilegiar os entendimentos e os valores profissionais ou especializados referentes ao patrimônio” (Smith, 2021, p.141). Esse movimento está contido nesta tese visto que “Patrimônio é uma performance. É um momento de ação, não algo congelado em uma forma material. Embora patrimônio seja algo constituído, não há uma única ação característica, mas antes uma gama de atividades que incluem lembrar, comemorar, comunicar e transmitir conhecimento e memórias, assim como assegurar e expressar identidade, valores e significados sociais e culturais. Incluem também as atividades de listar, colecionar, conservar e interpretar – todas atividades que tendem a ficar a cargo dos profissionais do patrimônio” (Smith, 2021, p.142). Vale-se a dimensão dos discursos de forma que agências e os agentes do patrimônio trazem à tona a questão no circuito discursivo, com estratégias que são institucionais, assim o discurso autorizado do patrimônio acontece ou “está invocando a ideia de que valor é inerente, de que as coisas são patrimônio simplesmente porque o são, porque existem e porque foram assim identificadas por um especialista” (Smith, 2021, p.144).

patrimônio – história – memória (Smith, 2006; Smith 2021). A noção de construção da nação reflete na formação de políticas da cultura, sendo estas, invenções ou reflexo do reforço das tradições (Gonçalves, 1996). A nação para um dos sentidos de patrimônio é o lugar da hegemonia cultural que constroem representações de uma ‘identidade nacional’ (Fonseca, 2000, p.87).

Assim, “estamos lidando, ao examinarmos as políticas públicas de patrimônio, com complexas questões que envolvem emoções, afetos, interesses os mais variados, preferências, gostos e projetos heterogêneos e contraditórios” (Velho, 2006, p.245)³. O processo de circulação patrimonial se consagra no Brasil a partir de instrumentos de ação, formação institucional e de um sistema patrimonial (Tamaso, 2015) que constitui da seleção de lugares, pessoas, carregadas de conflitos e deslocamentos.

Circulação do patrimônio é o exercício de mostrar o patrimônio como algo vivo mesmo dentro da política cultural, ou seja, mostrar uma categoria sobre o uso das imagens e como elas ressignificam o patrimônio. Entendo que estão numa espécie de circuito de consagração porque saltam do texto do dossiê e passam a circular como práticas de reconhecimento do patrimônio imaterial.

Começam a surgir fronteiras discursivas sobre patrimônio material e imaterial, assim, “opondo-se ao chamado “patrimônio de pedra e cal”. Aquela [imaterial] concepção visa a aspectos da vida social e cultural dificilmente abrangidos pelas concepções mais tradicionais” (Gonçalves, 2003, p.24). Passa a ser debate a ideia de que uma nova fronteira sai do espaço do tombamento, em que

o patrimônio cultural é constituído, principalmente, das obras, da memória, da visão de mundo, das práticas e do potencial criativo, dos conhecimentos desenvolvidos sobre biodiversidade, tecnologias, dimensões do sagrado e

³ Representam os interesses de grupos e se fortalecem como instrumentos de agência e poder. Patrimônio no singular e patrimônios no plural são processos de reconhecimento da diversidade cultural e das experiências dos grupos no (re)conhecimento de memórias, histórias, narrativas de origem e permanência. São, dessa forma, instrumentos para agir e são “lugar de cumplicidade social” (Canclini, 1994). É do lugar da construção dos patrimônios que se desdobra a tese. Existem, no lugar do patrimônio enquanto política, lacunas históricas, econômicas e políticas, das quais fez surgir em meados dos anos de 1980 a proposição de uma política do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Essa ideia de patrimônios surge – múltipla e diversa – incorporada à cena política por força da mudança de conceitos e categorias tais como: identidade, cultura, representação, intangibilidade, registro e reconhecimento. Tem-se a dialogia dos processos, a formatação de uma política do imaterial, fronteiras simbólicas não tão definidas são parte do processo que demanda a noção de valor como categoria. Como os valores patrimoniais convencem pela retórica e pela narrativa? (Gonçalves, 1996; 2005). Os valores passam a figurar essa dimensão, o valor é uma instância representativa importante porque ele considera os modos de vida, as representações, recomenda os aspectos metodológicos e práticos das condutas dos grupos. Os debates entre os conceitos e categorias pertinentes ao imaterial e suas facetas no Decreto nº 3.551/2000 (Brasil, 2000) são construídas a partir de diversas dinâmicas, que vão das experiências com o valor atribuído pelos sujeitos aos processos culturais em jogo na trama dos elementos multiculturais patrimonializados. “Desse modo, é possível pensar o patrimônio não apenas como algo situado num tempo ou num espaço distante e inalcançável, mas também como um processo presente, incessante, conflituoso e interminável de reconstrução” (Gonçalves, 2015, p.220).

formas de autodeterminação e autonomia de grupos sociais e comunidades” (Vianna, 2004, p.75)

Os debates entre os conceitos e categorias pertinentes ao imaterial e suas facetas no Decreto nº 3.551 (Brasil, 2000) são construídas a partir de diversas dinâmicas, que vão das experiências com o valor atribuído pelos sujeitos aos processos culturais em jogo na trama dos elementos multiculturais patrimonializados.

Podemos pensar que na questão do reconhecimento do intangível como prerrogativa para circuito patrimonial, vale a ideia de que “o patrimônio não apenas como algo situado num tempo ou num espaço distante e inalcançável, mas também como um processo presente, incessante, conflituoso e interminável de reconstrução” (Gonçalves, 2015, p.220). Smith (2021) apresenta a lógica do patrimônio com um discurso que se torna “o Discurso Autorizado de Patrimônio (AHD) [...] altamente contestado e que também está sempre se deslocando e alterando” (Smith, 2021, p.141).

Identificar os patrimônios e suas confluências políticas exige o reconhecimento da importância estratégica e da lógica das categorias apresentadas no circuito institucional do patrimônio. Dito isto, é preciso entender que as esferas que circulam com discursos de tombamento e/ou registro são o cerne do reconhecimento da lógica de conflito entre o que se oportuniza chamar de patrimônio no Brasil. É preciso, dessa forma, identificar, selecionar e entender esse caminho.

1.3.1 Políticas patrimoniais no contexto da imaterialidade

“A questão do patrimônio imaterial ou, conforme preferem outros, patrimônio intangível, tem presença relativamente recente nas políticas de patrimônio cultural” (Fonseca, 2003, p.63). Como par de oposição do sistema “*pedra e cal*”, o patrimônio imaterial reforça que “nessa nova categoria estão lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas etc.” (Gonçalves, 2003, p.24)⁴.

O patrimônio imaterial apresenta-se como uma narrativa pautada na reflexividade (Jeudy, 2005, p.15) na qual “a conservação patrimonial se encarrega do depósito das lembranças e nos liberta do peso das responsabilidades infligidas à memória”. Representa também a vida

⁴ O estudo das categorias de pensamento é uma contribuição original da tradição antropológica” (Gonçalves, 2003, p.21). Essa consideração está ligada a trajetória da pesquisa em Antropologia e se constituiu como base para pensar conceitos e categorias pertinentes às demandas do grupo diante da ação de ser patrimônio especialmente porque “a proposta é no sentido de ‘registrar’ essas práticas e representações e de fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações” (Gonçalves, 2003, p.24). Assumir essa postura coloca o trabalho do antropólogo diante de uma importante dinâmica das metodologias propostas para os inventários do IPHAN.

social como aspecto simbólico das práticas e das ações coletivas dos grupos, portanto, narrativas. Patrimônios são parte das narrativas que contam as histórias políticas e destacam os elementos culturais de sociedade e, portanto, invenções discursivas (Gonçalves, 1996; Santos, 2018).

Desdobra-se juntamente com a proposição de muitas frentes de trabalho voltadas para pensar: cultura, identidade, reconhecimento, memória, entre outros. Tem-se nesse movimento a percepção que é “inegável reconhecer que as ações de proteger, identificar, registrar, promover e conservar os bens predominam sobre aqueles denominados “materiais”; mas, por outro lado, principalmente nos últimos anos, as expressões tidas como “imateriais” ganham relevância no cenário do país” (Thompson; Pereira Filho, 2012, p.21).

A ideia foi mostrar que no final da década de 1980 houve um movimento de democratização do Brasil, representando um período em que o IPHAN passa a rever suas práticas de reconhecimento do patrimônio.

Entende-se que “a predominância das ideias fundadoras acerca da unidade nacional deu lugar à diversidade cultural como a fala legítima na atualidade (Chuva, 2012, p.73) e que “o patrimônio de toda a espécie, ao acumular, contraria a transitoriedade das coisas” (Tamaso, 2005, p.13). Por isso, “o conhecimento, as formas de expressão, as crenças e o sentido de pertencimento são alguns dos ingredientes enraizados na prática social; eles são aquilo que confere à estrutura social sua configuração singular” (Arantes, 2009, p.184).

A criação do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC – erigido na década de 1970 – representa um ponto histórico que muda o paradigma do patrimônio no Brasil (Fonseca, 2000). Nesse jogo de conquistas institucionais – “hoje, os agentes do patrimônio vêm negociando com os grupos historicamente marginalizados ações de salvaguarda e de preservação dessas memórias periféricas” (Simão, 2003, p.59).

Essa cena tem um marco legal especial, a da Constituição de 1988, cujo texto aciona a “identificação das diferenças” (Arantes, 2006, p.16). O marco legal desse processo é o Decreto nº 3551 (Brasil, 2000)⁵, que institui o registro de bens de natureza imaterial, consagra o Patrimônio Cultural Brasileiro⁶ e celebra que “qualquer objeto material, qualquer espaço, qualquer prática social, quaisquer tipos de conhecimento podem ser identificados, celebrados ou contestados como “patrimônio” por um ou mais grupos sociais” (Gonçalves, 2015, p.212). O patrimônio imaterial se torna instrumento legítimo, consagrado.

⁵ Existe também, seguindo a dimensão histórica da produção sobre os patrimônios no Brasil a Recomendação para Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (Unesco, 1989) e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003).

⁶ Existe também, para a Resolução nº 01 (Iphan, 2006).

Autoriza-se a ideia de algo com registro especial, mediante o uso de qualitativos que pretendem ressaltar a importância dos processos de criação, de manutenção e de reconhecimento (Fonseca, 2003; Cavalcanti, 2008).

Desse processo, que aciona a trama política para todos os grupos, foi possível reconhecer a trajetória excludente e opressora que vivenciaram os grupos silenciados no movimento do patrimônio que consagra o material no Brasil. O que se observa nesse jogo é a “desestabilização das concepções de patrimônio centradas na história e na identidade nacional” (Gonçalves, 2015, p.219)⁷.

Em 2003, a UNESCO se debruça sobre a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, no qual a definição do termo passa a ser estabelecida como uma forma de compreender a amplitude do conceito de cultura e do valor patrimonial. No Brasil, em 1997, a Carta de Fortaleza, aprovada no Seminário do Ceará em comemoração aos 60 anos do IPHAN, marcou a ideia de que os portadores de referência – tendo esta categoria muita importância discursiva – passam a ser detentores do valor-patrimônio, ou seja, tradição, memória, identidade.

O estatuto do patrimônio imaterial aplica a salvaguarda, as ações que definem e difundem as práticas culturais e “à disseminação entre grupos, vivenciada através de tensões e disputas, num contexto de lutas de representação” (Chuva, 2012, p.74).

As perspectivas de pensar algo como sendo intangível construíram o instrumental para novos caminhos do patrimônio imaterial, em que “a categoria ‘intangibilidade’ talvez esteja relacionada a esse caráter desmaterializado que assumiu a referida moderna noção antropológica de ‘cultura’” (Gonçalves, 2003, p.27). Dessa forma, “a noção de patrimônio evoca uma concepção ampla da formação de um estudo, relacionada às práticas de registro⁸. Tem-se a criação do instituto do *Registro*- “um recurso de reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial” (Sant’Anna, 2003, p.52), sobre os quais

os bens culturais de natureza imaterial são dotados de uma dinâmica de desenvolvimento e transformação que não cabe nesses conceitos, sendo o mais importante, nesses casos, o registro e documentação de que intervenção, restauração e conservação (Sant’Anna, 2003, p.52)

⁷ “Tomba-se objetos, edificações e sítios físicos; registram-se saberes, celebrações, rituais, formas de expressão e os espaços onde essas práticas se desenvolvem” (Iphan, 2006, p.22). A política do inventário contribui para a diversidade da mesma forma que faz entender “o funcionamento da dinâmica cultural e pesquisar os impactos da cultura na gestação de humanidades plurais se constituiu no maior desafio dos antropólogos culturais ou sociais” (Abreu, 2008, p.42).

⁸ A reflexão conceitual e metodológica sobre o processo de registro reforça que “para atender à clientela ampliada e diversificada, o patrimônio, antes da elite, dos bens materiais, de um passado remoto, dos monumentos e dos grandes heróis, passa agora a ser também aquele das classes populares, de um tempo mais recente [...]” (Tamaso, 2007, p.16).

Por outro lado, dentro do universo da cultura popular “[...] foi introduzida ao vocabulário das políticas culturais a noção de ‘referência cultural’, e foram levantadas questões que, até então, não preocupam aqueles que formulavam e implementavam as políticas de patrimônio (Fonseca, 2000, p.83). Dessa forma, “these are some of the areas of knowledge that support the preparation of dossiers— legal documents that identify, delimit, legally institute and regulate the management of what is being preserved” (Arantes, 2019, p.03).

A concepção mais antropológica incorpora a noção de referência cultural. Dentro desse circuito, é preciso entender que “pesquisar os impactos da cultura na gestação de humanidades plurais se constituiu no maior desafio dos antropólogos culturais ou sociais” para “defender a importância da convivência e da salvaguarda das diferenças culturais” (Abreu, 2008, p.42).

A ideia de referência está associada à noção de informação. Ela evoca um ponto de encontro no qual elementos como a noção de verdade são consagrados no discurso. Deve, dessa maneira, ser extensão do comum acordo entre os grupos e representar uma dimensão coletiva das ações e, portanto, precisa ser dotada de convergências (Fonseca, 2000; Cavalcanti, 2008; Brasil, 2000; Iphan, 2006).

A noção de Salvaguarda aparece, assim, elaborada para cada bem cultural registrado, partindo da pesquisa de inventário realizada durante o processo de registro do bem cultural. Vê-se que o inventário não é um processo obrigatório. No decorrer da pesquisa, surgem questões pelas quais deve haver uma maior preocupação para a continuidade da prática cultural.

A proposição metodológica desenvolvida para o patrimônio imaterial, refere-se a uma dinâmica que muda as prerrogativas do tombamento, visto que, seria complexo tombarem bens de natureza imaterial relacionadas a: identidade, referências culturais e gestão política das práticas patrimoniais. Dessa forma, “pensar os patrimônios como ‘sistemas culturais’ significa nos perguntarmos pela linguagem dos patrimônios, ou pelos vocabulários a partir dos quais objetos materiais, lugares, práticas sociais ou formas de vida são transformados” (Gonçalves, 2012, p.66).

Neste momento, o patrimônio imaterial, caracteriza-se como diálogo com as comunidades, possibilitando uma documentação a partir da oralidade. Instituiu-se no âmbito do Estado o Sistema Nacional de Proteção do patrimônio imaterial que apresenta uma visão prática do projeto: (1) obrigação pública; (2) uso do direito ao título; (3) promoção do ministério da cultura; (4) apoio do governo feder

1.3.2 Patrimônio e patrimônio imaterial

A normativa desse processo inclui “catalogações e dossiês de registro do patrimônio imaterial de qualquer categoria: saberes e modos de fazer; celebrações, festas e folguedos; linguagens e espaços em que se produzem as práticas culturais” (Iphan, 2012). Tal metodologia passou a ser adotada nas publicações dos dossiês de registro promovidos ou submetidos ao IPHAN (Da Silva, 2016, p.06).

O processo se relaciona a ideia de inventário, ou seja, inventariar um bem é “fazer um levantamento, uma listagem descritiva” (IPHAN, 2012) de modo que, para inventariar um bem cultural, faz-se necessário compreender a dinâmica sob o qual o grupo trabalha aquela ideia, buscando estabelecer sobre eles referências culturais. Portanto, conhecer e documentar são as estratégias metodológicas sobre as quais se pode legitimar um bem cultural.

De toda forma, pensa-se que “[...] são instrumentos de importância estratégica em pelo menos dois planos de mediação (Arantes, 2009, p.186). Existe uma conexão com a construção de instrumentos, que sejam multivocais, que sejam capazes de criar elementos válidos para os inventários⁹”.

A lógica dada a esse processo reforça os laços dos grupos e coloca as conexões sobre aqueles capazes de mostrar que “o que tem claramente estado em jogo é a plena inclusão dessas camadas da sociedade no processo político formal e o gozo de seus direitos de cidadania” (Arantes, 2009, p.192).

Os inventários passam a ser colaborativos e centrados nos desafios da participação da comunidade. Este fator, mostra-se fundamental, pois atua como processo que dá visibilidade e como mecanismo que destaca as ações de caráter político e ações de gerenciamento, mapeamento, estratégias e ações de gestão cultural (Fonseca *et al*, 2004; Nogueira, 2007). “Mais do que uma inscrição no Livro Público ou ato de outorga do título, o registro corresponde a identificação e produção de conhecimento sobre o bem cultural” (Iphan, 2000, p.19). Os Livros, criados a partir do Decreto nº 3.551 (Brasil, 2000), marcam um movimento que mostra que

Patrimônio é um processo de negociação de sentidos e valores históricos e culturais que ocorrem no âmbito das decisões que tomamos para preservar ou não preservar determinados lugares ou objetos físicos e elementos intangíveis, assim como no âmbito das formas como estes objetos e elementos são então geridos, exibidos ou salvaguardados (Smith, 2021, p.141)

⁹ Os inventários “são instrumentos de preservação que buscam identificar as diversas manifestações culturais e bens de interesse de preservação, de natureza imaterial e material” (Iphan, 2021).

Durante os anos de trabalho do Departamento do Patrimônio imaterial, com as ações e metodologias aplicadas sobre o processo de registro dos bens, o serviço de inscrição nos Livros por meio do processo culminou em 49 dossiês (até 2021)¹⁰, 52 até 2023. “A inscrição de bens nos Livros de Registro do Iphan contribui, portanto, para o reconhecimento e a valorização do papel de uma determinada manifestação cultural na formação da cultura brasileira” (Iphan, 2012).

O plano de salvaguarda é um instrumento de gestão que indica aos grupos os processos de registro e inventário¹¹. Essa ação revela o dilema de “uma tensão inerente ao campo do patrimônio como um todo” (Arantes, 2009, p.178). O patrimônio imaterial deve gerar um sentimento de identidade e continuidade, deve ser geracional e persistir como elemento da prática social, apresentando-se como um lugar no presente pois é vivo e se refere à permanência, em um sentido de “continuidade histórica” (Arantes, 2009).

Dessa dinâmica, entende-se que “o desafio, do ponto de vista da salvaguarda, é encontrar o ponto de equilíbrio entre continuidade e mudança, levando em consideração que em situações concretas essas forças não são tão conflitantes quanto se poderia supor” (Arantes, 2009, p.209). Mas afinal, como acontece o processo?

A divisão formal entre patrimônio material e imaterial compreende também uma gama de instrumentos que fazem reconhecer aos processos imateriais os conceitos de referências culturais, diversidade cultural, reconhecimento e multiculturalismo. Dessa forma, “a categoria do patrimônio imaterial emerge num vincado contexto político que lhe confere uma materialidade *sui generis*, bem visível em várias dimensões” (Abreu e Peixoto, 2014, p.04).

As etapas do processo de registro levam em consideração: (1) pedidos entregues ao IPHAN, com ligação e legitimação da comunidade detentora do bem cultural; (2) sistematização da pesquisa acerca do bem cultural imaterial; (3) elaboração do inventário; (4) tramitação dentro do espaço institucional do IPHAN (Iphan, 2000). “Com esta perspectiva, todo o trabalho desenvolvido pelo Iphan tem como fundamento a participação, o diálogo, o consenso e o incentivo ao protagonismo dos detentores dos bens culturais registrados na gestão de seu patrimônio” (Iphan, 2018, p.17). Esse processo leva em consideração o trabalho do DPI e

¹⁰ Em junho de 2022 já existem 52 dossiês de registro.

¹¹ O processo de identificação das referências culturais, tornando-as elegíveis à lista de patrimônio, precisa levar em conta as práticas, os recursos materiais e todo processo de produção e reprodução que vai considerar o segmento da realidade elegível ao processo. “[...] os inventários precisam levar em conta não apenas o que é indicado por parâmetros legais e administrativos, mas também o que é empiricamente constatado pela pesquisa de campo” (Arantes, 2009, p.185). A prática de seleção é institucional.

culmina com parecer do Conselho Consultivo do IPHAN, julgando tanto a pertinência do pedido quanto a dinâmica usada para o reconhecimento do bem.

O PNPI se refere aos mecanismos e ações promovidas em âmbito institucional que visam o processo de identificação e de garantia de continuidade dos bens culturais, nos quais existe o processo de referências (Londres, 2004). Como estão no âmbito dos interesses públicos, os bens demandam etapas que se complementam no processo: identificação¹², documentação e sistematização das informações por meio do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)¹³.

“A delimitação da área do inventário ocorre em função das referências culturais presentes em determinado território” (Castro, 2008, p.21) de forma que as áreas apresentam dimensões e escalas que vão de uma localidade situação no âmbito de uma vila, até a dimensão que contempla todo território nacional. Segundo Moraes (2019, p.84),

as pesquisas de inventário feitas pelo Iphan com o auxílio de antropólogos contratados se inserem em modalidades mais amplas de produção de conhecimento antropológico por parte da administração pública

O INRC pertence à ordem dos instrumentos propostos para documentação e produção de conhecimento utilizado para a base do patrimônio imaterial. O INRC (2000, p.17) parte de uma “coleta minuciosa de informações (sobre a tecnologia, os padrões, os produtos, as diferentes orientações da prática, a história, os contextos em que essas práticas se davam, as tecedeiras, etc.)”.

Essa formatação se agrega ao uso de pesquisas complexas para meios de documentação e registros no qual “as informações (fotos, desenhos, vídeo, textos, uso do computador para reproduzir padrões, etc)” (INRC, 2000, p.17) sejam capazes de dar subsídios para o

¹² “A teoria antropológica e o método etnográfico constituíram-se, assim, como os mais autorizados para o estudo do campo das culturas populares, ou do folclore e das culturas populares” (Simão, 2003, p.68). Completa-se a essa dinâmica a presença marcante dos Antropólogos e suas agendas de trabalho e performances, tornando, dessa forma, os trabalhos dedicados a produção do material que contemplam os inventários significativos e variados em termos de construção metodológica, segundo a figura do antropólogo inventariante (Tamasso, 2015).

¹³ Pode-se entender, portanto, que “os inventários inauguram o estabelecimento de relações específicas e contínuas entre agências governamentais e “com unidades culturais” (Arantes, 2009, p.178) e são estratégias e instrumentos de poder dos grupos e de conflito pelo IPHAN, pois são usados como triagem da mesma forma que eles “fornecem as evidências e os argumentos que legitimam os processos jurídico-administrativos de listagem e classificação de certos itens culturais como pertencentes ao patrimônio” (Arantes, 2009, p.179). Condiciona-se a pensar que não somente bens materiais passam a ser inventariados, mas toda uma gama de representações, as experiências sociais atribuídas a culturas locais cujo valor fora dado, em tempos outros, apenas pelo grupo e por uma parcela significativa de pessoas envolvidas (Arantes, 2009). É possível, estabelecer uma forma de pensar e colocar os inventários como “segmentação da realidade social em fluxo, o que acarreta o seu encaixe em sistemas de classificação que são inevitavelmente perpassados por vieses culturais (Arantes, 2009, p.183).

mapeamento e para o processo de construção de elementos para os registros dos bens. O INRC demanda uma leitura precisa e sob aspectos metodológicos claros e precisos, visto que, os registros e os bens têm sua natureza polissêmica.

“O patrimônio cultural imaterial é valorizado de forma consistente nesses projetos e programas como uma referência importante - senão crucial - para a construção de identidades sociais e individuais, de sentimentos de autoestima e pertencimento a um determinado contexto social” (Arantes, 2009, p.203). As questões regionais e as práticas voltadas para a noção de abrangência são de uma importante configuração da forma como os bens são selecionados e quem faz parte desse processo de seleção.

1.3.4 Políticas públicas de patrimônio

Quando se pensa em imagens e dossiês, as hipóteses que se seguem é que para construir a ideia de patrimônio imaterial, do discurso autorizado do patrimônio imaterial (SMITH, 2006), a metodologia para as imagens segue tanto para as fotografias quanto para os vídeos. É preciso pensar também que as estruturas narrativas das imagens estão em várias plataformas, entre elas, os textos do dossiê.

Aquilo que constitui o ato formal previsto no INRC é também a diretriz pela qual eu consigo visualizar de que forma o grupo de imagens pode fazer sentido para a construção das ideias sobre o bem. Selecionei as imagens a partir das fotografias (não existe uma distinção se elas são analógicas, digitais; todas elas estão em suporte digital), buscando interpretar de que forma produzem um sentido específico às práticas de patrimonialização.

Estão contidas, nesses momentos de análise, dois registros feitos pelo IPHAN. Para análise das imagens, selecionei duas sequências: das fotografias que estão nas publicações dos dossiês publicados na *internet* e do conjunto de imagens recebida do banco de dados do IPHAN (via *e-mail*). Para as análises fiz uma mescla das fotografias, ressaltando a etnografia dos processos de construção das narrativas.

A escolha dos documentos "Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá" e "Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira" é bastante relevante do ponto de vista antropológico, uma vez que esses documentos oferecem uma perspectiva única sobre a cultura, a expressão e as práticas sociais de dois grupos distintos. A presença da arte indígena é um dos pontos centrais da escolha, ressaltando a importância da representatividade para a cultura brasileira. Outrossim, a presença da performance da dança-arte da capoeira como elemento para pensar a dimensão que a assumida.

O que se percebi no processo de escolha é que a questão ligada aos Wajãpi emana da ideia de desaparecimento da arte. Surge, portanto, a dimensão do resgate diante da ideia do patrimônio. Por outro lado, para a capoeira existe um contrafluxo, um processo de expansão na qual ela vai de uma prática local para uma prática nacional. Assim, a escolha dá-se pelas diferenças culturais em preservar aquilo que acaba e aquilo que se expande.

As escolhas são pontuais para apresentar a forma como cada grupo de imagens está disposta ao longo do trabalho e quais os sentidos destas. Por questões metodológicas, utilizo-me apenas das fotografias, considerando claramente que existem outros conjuntos de signos imagéticos. Os dossiês estão publicados em plataforma digital, ou seja, são acessíveis em formato de texto e imagens a todos aqueles que tem interesse. Por outro lado, os documentos são de acesso restrito, contendo a documentação do processo de cada um dos bens.

No circuito patrimonial, quem produz as imagens se apresenta como importante figura do processo, tanto que são poucas as fotos em que não existe a figura do responsável pelo clique. É preciso entender a intencionalidade do autor sobre o qual o registro foi pensado, como uma fotografia se equaciona ao sistema de construção da imaterialidade, já que ela quase sempre é a forma como o bem pode ser “apresentado”. Assim, o uso das fotografias é e está em relações de poder. No contexto do Decreto nº 3.551 (Brasil, 2000), cabe assegurar ao bem registrado duas importantes condições: (1) documentação técnica com banco de dados do material e (2) ampla divulgação.

Dessa forma, a seleção das imagens está contida na lógica de um produto cultural, apresentando-se como uma linguagem com mensagem polissêmica. As imagens selecionadas e as não selecionadas, mas contidas no processo, são recursos representativos para dizer o que “deve vir a ser” a “imagem representada” do patrimônio. Aqui, no caso as que “já são”. Estão em “uma dramaturgia social que torna a fotografia, a imagem, necessária. Ou seja, a fotografia reforça a necessidade de representar” (Martins, 2019, p.43).

Quando acessamos o *site* do IPHAN, lá estão apresentadas as fotografias dos vários bens do mesmo modo que estão os documentos referentes aos bens. O banco de imagens do acervo do IPHAN serve para “alimentar” o circuito de imagens do *site*, da mesma forma que passa a construir um primeiro olhar para o processo de documentação do PI.

Para Costa (2016, p.22), a questão do uso das fotografias nos acervos do IPHAN está atrelada a um passado cuja importância institucional dá às imagens para o tombamento grande importância, em que

Esta questão ganha ainda mais precisão através da narrativa construída pelo autor e que é determinante para se entender como a fotografia – o documento visual – se insere no processo de tombamento de um bem, no trabalho do

IPHAN como documento comprobatório e consequentemente, na importância da formação do seu Arquivo Fotográfico.

O autor em questão citado por Costa (2016) é Mário de Andrade, destacando de seu trabalho a importância substantiva das imagens, em especial, as fotografias – qual fossem os documentos, inseridos no Acervo técnico do IPHAN, que deles fossem cientificamente tomados a “ideia de prova e evidência” (Costa, 2016).

Imagem 1 - Print da página do IPHAN na internet

Página inicial > Patrimônio Cultural > Patrimônio Imaterial > Bens Registrados

Reconhecimento de Bens Culturais

A Constituição Federal Brasileira, em seu artigo 216, prevê o reconhecimento dos bens culturais imateriais como patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade. O artigo define, também, que o poder público - com a colaboração da comunidade - promoverá e protegerá o Patrimônio Cultural Brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento. Para criar instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação de bens culturais imateriais, o governo brasileiro promulgou o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), executado pelo Iphan.

Os patrimônios registrados são os bens culturais imateriais reconhecidos formalmente como Patrimônio Cultural do Brasil. Esses bens caracterizam-se pelas práticas e domínios da vida social apropriados por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade. São transmitidos de geração a geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade. Contribuem, dessa forma, para promoção do respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Os bens culturais imateriais passíveis de registro pelo Iphan são aqueles que detêm continuidade histórica, possuem relevância para a memória nacional e fazem parte das referências culturais de grupos formadores da sociedade brasileira. As inscrições desses bens nos Livros de Registro atende ao que determina o Decreto 3.551.

Acesse

- Bibliografia Geral
- Bibliotecas do Iphan
- Boletim do Patrimônio
- Carta de Serviços ao Cidadão
- Notícias
- Sala de Imprensa
- SEI! Consulte seu processo

Fonte: IPHAN, 2022

Como *site*, as imagens provam e provocam o público a visualizar danças, festas, lugares, expressões. A imagem, documento que evidencia a prática como elemento constitutivo dos grupos de quem elas representam. O INRC é um processo jurídico. A coleta sistemática do material e das fotos são parte importante para entender como aquele recorte da realidade pode se tornar testemunho cultural. A partir de um recorte da página do *site* do IPHAN, observamos a disposição dos elementos imagéticos na cena.

As fotografias circulam como coisas. Elas têm agência (Ingold, 2012) da mesma forma que as fotografias produzidas para o INRC passam a sair do espaço do registro e tomam para si a ideia de existência e de verdade. Assim, uma fotografia apresenta um grupo da mesma forma que representa o grupo. Provoca os sentidos do “patrimônio”, pois são recortes do “patrimônio”.

O instrumento de seleção institucional e a forma como ele se apresenta são, portanto, o ponto de conflito entre o que se seleciona como atributos para o patrimônio, de como o IPHAN

“apresenta” as imagens e como se interpretam os sentidos dadas aquelas contidas nas publicações dos dossiês.

As fotografias são usadas como produtos discursivos da narrativa patrimonial. As fotos se deslocam pois assumem – no trajeto do deslocamento – uma dinâmica narrativa que conta como cada grupo se utiliza da categoria patrimônio.

Para tal, os efeitos e eficácia das imagens são produto do processo de seleção sobre a qual a vida social de cada objeto fotografado aconteceu. Mesmo usada no sistema digital ou no volume impresso do dossiê, as fotografias “carregam” o sentido e as práticas que descrevem o ritual e a reificação do ritual sobre o qual se construíram os dossiês.

Imagem 2 - Print do novo site do IPHAN (2022)



Fonte: IPHAN. GOV, 2023

Com a proposta de ampliar o acervo e melhorar o processo de documentação, o IPHAN propôs uma premiação com o título *prêmio Mário de Andrade de fotografias etnográficas do patrimônio cultural imaterial*, Processo nº 01404.000021/2022-69, com a seguinte proposta: “o objetivo de promover e apoiar a documentação, a difusão e a valorização do patrimônio cultural imaterial do país numa perspectiva de reconhecimento da diversidade cultural brasileira” (Sei/Iphan, 2022)¹⁴. Trazer aqui essa informação corrobora com a tese de que as fotografias estão entrando em um circuito imagético com grande potencial, em especial, quando direcionadas ao patrimônio imaterial. Promover esse processo de atualização ou de consagração

¹⁴ Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/EditalPrmioMriodeAndradedeFotografiasEtnogrificas.pdf>
Acesso em 22 de agosto de 2022.

sobre os bens, para reafirmá-los, coloca a dinâmica do patrimônio e da documentação por imagens com importante peso narrativo ao patrimônio.

Um dos critérios chama atenção: garantir que a fotografia ou o conjunto de fotografias esteja atrelada aos bens registrados (imagem 2). A importância simbólica de um concurso para imagens, imagens do patrimônio imaterial é trazer à tona as coisas pela forma como elas podem ser representadas por “outros”; estes fora do circuito da instituição e fora do escopo dos responsáveis técnicos e fotógrafos que participaram com fotografias dentro do trabalho do dossiê.

Imagem 3 - Parte do Edital para prêmio de fotografia do SEI/IPHAN 202

5.8.1 Critérios Gerais e eliminatórios: objetivam avaliar o enquadramento da candidatura na no objeto deste Edital.

1. Relação com um, ou mais de um, dos 52 bens registrados como Patrimônio Cultural do Brasil, conforme lista anexa e conteúdos do dossiê de Registro de cada bem.
2. Abordagem etnográfica do tema

Fonte: SEI/IPHAN, 2022

A questão da abordagem etnográfica volta nossos olhos para perspectiva do uso das fotografias sob um olhar que chama a questão da visualidade para o espaço da representação etnográfica. A visualidade, portanto, atrelada à seleção por meio de um concurso, recoloca essa ideia causal entre domínio da imagem e capacidade que elas têm de ser autorizadas para falar pelo “outro”. As fotografias perfazem o caminho estratégico de aparecer como representantes.

Imagem 4 - "A fé conduz", de Fernanda Símaro - Prêmio Mário de Andrade



Fonte: IPHAN, 2022

A fotografia ganhadora faz parte do circuito cultural do patrimônio de origem afro-brasileira (Imagem 4). Consagra-se como uma fotografia em preto e branco, com uma criança vestida com as indumentárias da religião de matriz africana, de costas e segurando a mão de uma pessoa que parece ser uma mulher. As vestes da mulher também revelam que ela pertence ao mesmo espaço religioso do menino.

Na imagem, é preciso compreender a esfera de cumplicidade, demonstrada pelo singelo segurar de mãos. A criança com chapéu branco e roupa de renda, olha para frente. A dupla apresenta um par de afetividades. Os dois estão em primeiro plano. O segurar de mãos é, dessa forma, o evento central da imagem, levando ao espectador a viver o afeto que quer transmitir o fotógrafo.

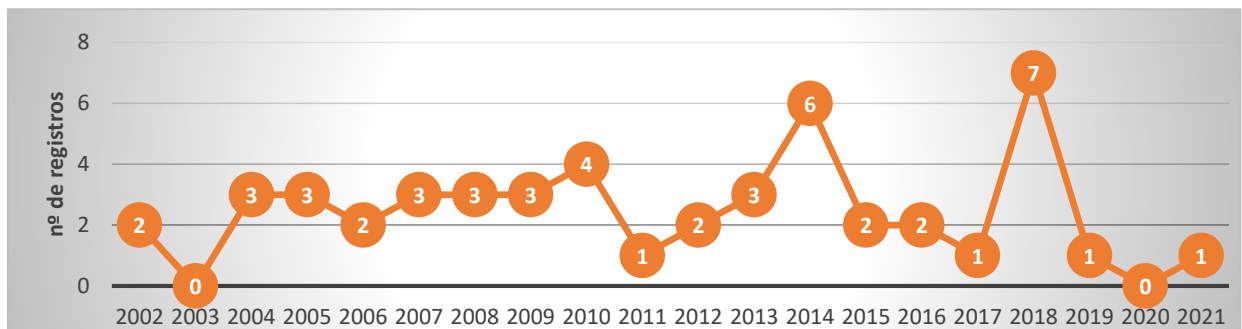
A intencionalidade fotográfica, sem dúvida, é das mãos, do afeto que afeta quem vê o simples gesto. Este é o trabalho de uma fotografia: afetar; direcionar o olhar de quem contempla para a simplicidade dos atos humanos. As vestes dos dois revelam sua posição religiosa. O ato dos dois revela a cumplicidade pelas mãos. A fotografia, pois transmite afetividade, representatividade e toda sutileza em preto e branco.

Ganhadora do prêmio, junto com tantas outras, são os instrumentos imagéticos usados para significar as práticas e os usos de agente políticos por meios de ícones. A fotografia como representante iconográfico ajuda a sustentar essa ideia, dedica-se a essa prerrogativa, tornando a representação das imagens um importante instrumento de análise.

1.4 Da metodologia de análise dos dossiês

O dossiê usado no patrimônio imaterial está conectado à ideia de uma produção técnica coletiva, com multieixos (IPHAN, 2012). Soma-se a essa dimensão, a construção coletiva e a diversidade como elementos importantes a feitura de um trabalho que se fundamenta com a ideia de "produzir a várias mãos". O patrimônio imaterial, conectado ao trabalho técnico do dossiê de registro, é reflexo histórico da aplicação dos trabalhos das ciências sociais durante o final da década de 1970. Dimensões e categorias como inventário e registro surgiram para que a noção de preservação se consolidasse. Dito isso, existe a necessidade da elaboração de um dossiê, além da aprovação dos órgãos patrimoniais para que aconteça o reconhecimento.

Figura 1 - Número de registros até 2021



Fonte: autoria própria

A palavra dossiê contempla um conjunto de documentos que se consagram como algo de valor para uma pessoa ou para uma instituição. Do ponto de vista técnico, esse documento deve ser usado como arquivo. Para entender a importância de um dossiê dentro do patrimônio imaterial, verifica-se que “os bens culturais registrados são necessariamente inventariados, documentados e estudados” (Iphan, 2012, p.28).

O processo é, portanto, técnico e em etapas, todas elas interligadas. Desse modo, “quando o Iphan registra um bem, entre outras coisas, ele se obriga a continuar promovendo a documentação de tudo que acontece com essa manifestação cultural” (Iphan, 2012, p.30).

Em descrição, um dossiê passa por etapas, entre elas: edital para licitação do inventário do bem; processo de inventariar, que executa o processo; a constituição das equipes, entrega do material do IPHAN, a construção do texto do dossiê, seleção edição e todo material usado para feitura do produto. Grande parte da normativa que direciona essa metodologia está no INRC (2000) e em outros documentos. Em especial, a produção das fichas direciona quais elementos devem compor o dossiê, trazendo ao processo o direcionamento normativo base.

Trazer o dossiê como objeto de análise, implica considerá-lo importante instrumento sobre o qual me debruço para verificar de que forma as fotografias foram usadas, bem como para compreender os procedimentos do INRC, “para uma adequada organização e desenvolvimento dos trabalhos foi criado um conjunto de formulários (fichas de identificação, questionários e fichas de campo)” (INRC, 2000, p.36).

Construídos todos os elementos necessários incorporados ao trabalho da equipe responsável, seja por meio de edital ou por outros critérios, tem-se segundo Morais (2019, p.96),

O INRC tem um conteúdo programático distribuído em fichas que contêm, cada uma, espaços específicos para descrições acerca do bem cultural. Em termos de territorialidade, há duas fichas: a Ficha de Identificação de Sítio e a Ficha de Identificação de Localidade. A finalidade de ambas é circunscrever um espaço social através das fronteiras delimitadas pela ocorrência de referências culturais. Há outras fichas de identificação, que se referem especificamente aos bens e que se caracterizam pela divisão em categorias (Celebrações, Formas de Expressão, Ofícios e Modos de Fazer, Lugares e Edificações). Além destas, há quatro anexos de sistematização do material pesquisado: a) A1 – Bibliografia; b) A2 – Registros Audiovisuais; c) A3 – Bens Culturais Inventariados; d) A4 – Contatos. A realização de um INRC envolve a execução de três etapas de pesquisa: Levantamento Preliminar, Identificação e Documentação, embora nem todo inventário desenvolva necessariamente todas elas. Há, ainda, outras fichas complementares, produzidas para auxiliar os pesquisadores no decorrer da investigação, como fichas de campo e questionários de identificação.

O levantamento final se converte em dossiê, colocando até questões de debate sobre quem poderia produzir material, a partir do INRC. O instrumento que tem base antropológica, pode ser também acessado por demais profissionais técnicos, trazendo densidade epistemológica ao trabalho final. De todo modo, muitos trabalhos versam por trazer uma equipe de multiorigens para compor o trabalho (Morais, 2019).

O ponto trazido por Morais (2019, p.97) é da “produção de registros audiovisuais. Também atividade desta etapa, deve seguir o rito próprio de técnicas de campo de atuação profissional específico”. O trabalho com as imagens, por sua vez, incorpora ao trabalho o elemento cerne desta tese, o uso das imagens, mesmo sendo “lacunar” sobre o quesito, reforça a autora. Muitas são as imagens usadas, algumas trazidas pelos detentores, outras construídas durante o processo de construção do INRC. Todo material passa a ser incorporado ao trabalho, tendo um processo de seleção que somente os responsáveis pelo texto final pode apresentar.

Dos dossiês selecionados para esta análise, ative-me ao uso das fotografias. No texto, estão a fotografia, a legenda usada no texto do dossiê e quem foi o responsável pela captura da imagem.

Quadro 1 - Quantitativo das imagens nas publicações dos dossiês

Dossiê	Ano	Número de páginas	Número de imagens ¹⁵	Número de fotografias	Fotos coloridas	Fotos em P&B
Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi	2002	137	220	47	34	13
Roda de Capoeira E Ofício dos Mestres de Capoeira ¹⁶	2008	151	117	68	38	30

Fonte: autoria própria

O quadro acima relaciona a questão quantitativa das imagens contidas nas publicações dos dossiês analisados, dentre elas, as fotografias usadas para análise neste trabalho. O esquema de disposição das fotografias no trabalho segue a cronologia das imagens ao longo do trabalho. Em dado momento, segue-se o uso das pranchas para aproximar os temas das imagens. Seguem-se na ordem fotografia em preto e branco e fotografias coloridas.

A análise das publicações dos dossiês é uma atividade importante para avaliar e classificar o patrimônio imaterial. Dessa forma, tem-se como estratégia a leitura completa dos dossiês como o primeiro passo a ser realizado. Assim, entende-se desse processo uma descrição prática dos elementos visuais contidos. Na sequência, tem-se a identificação dos elementos chave: identificar as fotografias diante de todas de imagens presentes na publicação; avaliação da relevância cultural; análise e seleção das fotografias e análise da continuidade e representatividade das imagens para o contexto das produções dos livros do dossiê e do uso das imagens.

1.5 Da metodologia de análise das imagens e fotografias dos dossiês

No percurso que fazem as imagens nas publicações dos dossiês, elas parecem pelo sentido, pelas formas de agir. Representam, apresentam, constam, catalogam e dialogam. Convencem e se apresentam no limiar das emoções. São o foco principal entre o jogo das palavras e dos signos e se apresentam como estatutos de veracidade representativos ao

¹⁵ As imagens estão compreendidas em todos aqueles elementos que não são fotografia. É importante fazer essa ressalva.

¹⁶ Existe, publicado no *site* do IPHAN, tanto o dossiê quanto o documento que contempla o dossiê e o inventário, especialmente porque a capoeira tem registro em dois livros. O que apresento aqui é o dossiê produzido pelo IPHAN que tem data de 2014.

patrimônio de natureza imaterial. No discurso autorizado dos patrimônios, as fotografias convencem, chamam o olhar e direcionam as perspectivas.

O poder e a autoridade das imagens conferem ao discurso do patrimônio imaterial uma dualidade sobre a prática do registro. Dessa forma, colocar as imagens como categoria de entendimento e analisar a emoção e as subjetividades das imagens-patrimônio, nas publicações dos dossiês, requer um esforço comparativo sobre quem produz e sobre para que se produzem imagens, especialmente as fotografias.

Aquelas que escolhidas para os dossiês se consagram como o elemento visual denotativo fundamental e acionam o referencial necessário para ligar o texto. Segundo Martins (2019, p.57), "numa sociedade de coisas e coisificação, não é estranho que a imagem, coisificada num pedaço de papel ou numa tela de computador, restitua aos viventes um certo relacionamento pacífico de finitude". Ou seja, é um momento decisivo que representa a imaterialidade dos processos. Fica ali representando uma dança, uma arte, um lugar. Move-se no mesmo compasso das danças, das artes e das festas. É selecionada para fazer valer o tempo da tradição e da reificação de cada elemento imaterial.

A fotografia passa, quando é circundada pelas palavras, a ter o estatuto de autenticidade dos grupos, reforça as contingências e os esforços dos inventariantes para fazer valer a arte, a memória, a dinâmica dos saberes, as práticas de construção dos sentidos do lembrar. Elas são suportadas pelos patrimônios. Ou seja, são produções que estão dentro de uma realidade específica, um ordenamento das polissemias patrimoniais. Dessa forma, "é possível fazer uma ampla etnografia do olho, do olhar e do visual da cultura subalterna das populações rústicas do Brasil" (Martins, 2019, p.93).

O uso das imagens em trabalhos técnicos não é algo novo. Por outro lado, as imagens como objetos de estudo posicionam um suporte epistemológico de caráter polissêmico (Barthes, 1984) que dão apoio ao processo. Para entender como elas se estruturam é preciso relacionar elementos como: agência, tema, pessoas, atributos, temporalidade.

Para compreender qual processo legitima o espaço fotográfico – texto/imagem – precisa ter sentido ao considerar que aquilo que se propõe dizer com a fotografia é pertinente ao que se propõe construir com o sentido da fotografia. Considerada aqui como testemunho, a natureza técnica da fotografia é um ato de consagração (Kossoy, 2020). O jogo da expressão visual contida é tanto mais próximo da ideia de "representar" como da noção de representação, ou seja, uma fotografia posta em um dossiê é "polissemia patrimonial".

Uma "polissemia patrimonial" considera tanto o sentido para o patrimônio, especialmente o imaterial, quanto os atributos de algo que se torna um produto cultural. Dessa

forma, qualificada como fotografia, a imagem do dossiê é uma narrativa não linear de que como construir um patrimônio em imagens aciona e negocia com a própria categoria patrimônio. A força do imaterial no processo de representação leva em consideração elementos como: imagem ativa e força de representação. A fotografia, dessa forma, passa a ser um objeto com força política.

As fotografias que selecionei estão contidas nas publicações dos dossiês. Elas são o repertório visual do dossiê. Existe uma variedade de imagens. Atento-me somente às fotografias nas quais as formas narrativas despertam “uma análise interpretativa” (Meirinho, 2012) dos sistemas culturais. As imagens são construções emblemáticas: “contêm informações comportamentais e simbólicas” (Meirinho, 2012, p.66), o que indica que os patrimônios são selecionados.

Uma etnografia das imagens nas publicações dos dossiês está situada na produção dessas fotografias – que constam como arquivos e como produtos – trazendo-os como elementos de investigação no campo da Antropologia de modo que, em conjunto, elas produzem narrativas que contam a história dos elementos em processo de patrimonialização. É preciso entender que, como campo, imagens e narrativas são parte da dialogia necessária para compreender a importância que o visual tem sobre os patrimônios de natureza imaterial.

Vamos pensar essa dinâmica ressaltando a conexão dialética das imagens contidas nas publicações dos dossiês, de forma que é possível pensar que “a imagem fotográfica, nessa reação, revela-se como suporte inesperado e na memória, como documento interior de pertencimento, e não como documento exterior” (Martins, 2019, p.154). Contidas nas publicações dos dossiês e nos processos de reconhecimento do patrimônio imaterial no Brasil, faz-nos pensar: como a fotografia para a narrativa posta nas publicações dos dossiês é testemunha e assume o valor-representação na construção da ideia do patrimônio?

No documento do patrimônio imaterial, texto e imagem podem se articular de forma a complementar com seus aportes específicos. A imagem fotográfica se combina para dar suporte ao processo de representação dos patrimônios. No processo etnográfico, a fotografia funciona como uma narrativa “ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento (Samain, 2012, p.158). o que se pode afirmar é que “[...] a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens (Samain, 2012, p.159).

O modo como são usadas “identifica” e “justifica” o texto e a conexão com o processo patrimonial. O fetiche do patrimônio (SANTOS, 2006) *versus* o fetiche da fotografia, do mesmo modo que a noção do fetiche aciona os sentidos e as percepções sobre algo, o contexto e o uso

das fotografias nos patrimônios são recortes de relações de poder, de práticas de agenciamento e de discursos não textuais entre a “imagem pensante” (Samain, 2012, p.32).

As fotografias pertencem a um momento específico do trabalho, ou seja, cada página onde ela se situa estão: legendas, foto e texto. O texto ou situa foto no contexto do que se propõe mostrar ou faz parte do sistema de reconhecimento imagem-ícone. Dependendo da forma como os elementos são pontuados, em se tratando do dossiê o IPHAN, é preciso entender que as fotografias fazem analogias, referindo-se a dimensão de visualmente representar o patrimônio.

Observar uma narrativa patrimonial é reconstruir um recorte não linear e anacrônico, ou seja, é preciso que um conjunto de fotografias selecionadas demonstrem as “tensões externas abertas ao passado e o futuro” (Samain, 2012, p.78). Dentro de temporalidades múltiplas, pensar que as fotografias se tornam eventos que se colam as construções narrativas sobre os objetos, ou seja, classificam um bem e demonstram o peso sobre a trajetória desse bem de modo que sua capacidade de representação fica em polissemia.

O processo de construção dos sentidos e significados do dossiê passam a ser partilhados como uma estratégia primeira para “mostrar” a proposta da arte indígena ou a “dança” da Capoeira. A ideia que fazemos sobre grafismo ou performance indígena passa a se “materializar” ou representar os processos imateriais na cunhagem da fotografia.

O presente movimento tem por objetivo demonstrar como a fotografia, enquanto um dos elementos que compõem os dossiês, constrói e institui o patrimônio no plano institucional. Antropologia e patrimônio há muito vêm caminhando no sentido de apresentar uma estratégia que abarque a dimensão de uma construção de sentido e significado para as práticas culturais. As imagens têm lugar de destaque, do mesmo modo, que têm vários significantes para os usos das imagens (sejam em fotos ou vídeos).

O que se pretende ao usar os recursos da imagem no campo da Antropologia é fazer no contexto da produção narrativa o sentido de “partilha”, das práticas de reconhecimento e da memória coletiva. O patrimônio materializa uma estratégia e a dimensão do imaterial tem outra. Mario de Andrade já produzia material de caráter etnográfico

No que diz respeito ao folclore e ao patrimônio imaterial, Mário de Andrade foi um importante pesquisador e dinamizador. A partir de 1927, já destaque no Modernismo, ele realizou duas expedições etnográficas para o Norte e Nordeste do país. Primeiro para a Amazônia, em seguida para o Nordeste, fotografando com sua câmera Kodak danças e músicas dessas regiões. Em suas viagens, ele elaborou uma espécie de “diário das imagens”, registrando informações a cada clique – data, lugar, personagens, situações, horário, posição do sol, abertura do diafragma. Essas informações eram complementadas com as legendas inseridas no verso das fotos, após reveladas em São Paulo. Ele produziu 902 imagens, sendo 529 na primeira viagem e

373 na segunda. São imagens do patrimônio histórico e artístico, material e imaterial, além de tipos físicos e formas de trabalho; algumas registradas sequencialmente (Gama, 2020, p.97).

Para o contexto, a produção de material visual sobre os grupos no Brasil, caminhou juntamente com as pesquisas sobre folclore e identidade cultural . Essa ideia está ligada

A preocupação com a herança cultural [que] passou a recair sobre as idéias e imagens e não apenas sobre as coisas. Essa transformação reflete, em parte, a influência das culturas que não compartilhavam com a mania ocidental de bens materiais como patrimônio (Tamaso, 2005, p.16).

A preocupação é algo que coloca no circuito do patrimônio, tornando o processo de documentação um reflexo das políticas patrimoniais. Tamaso (2005, p.32) acrescenta que “[...] à tensão com o Estado, à autoimagem criada tendo como referência o olhar dos de “fora” (turistas, por exemplo)”. Por outro lado, existem os inventariantes, todos aqueles relacionados com a prática de trazer à tona os patrimônios.

Os participantes, entre eles Luís Sala, explica Gama (2020), foram responsáveis pelo registro de “documentos, indumentárias e gravar, fotografar e filmar músicas, danças, festas populares e ritos religiosos das regiões, como o coco e o bumba-meu-boi, assim como cerimônias indígenas” (Gama, 2020, p.98). A construção desse acervo, atrela-se aos primeiros passos das políticas de memória que mais tarde viriam a ser parte do IPHAN.

A missão produziu um registro pioneiro de manifestações culturais no país: 1.299 fonogramas com o total de 33 horas de gravações, 853 objetos (instrumentos musicais, trajes, estátuas etc.), 21 cadernos de campo (cerca de cem páginas com notas sobre músicas, danças, arquiteturas e costumes da região) e mais de seiscentas fotografias e quinze filmes (Gama, 2020, p.98).

As missões de registrar as imagens da cultura brasileira, bem como de todos os artefatos, grupos, memórias, performances, instrumentos, expressões e lugares são parte do reconhecimento das “brasilidades”. Concerne o pensamento sobre a questão ligadas às práticas imateriais, especialmente ligadas ao processo do patrimônio imaterial. Com a resolução nº 01/06 (IPHAN, 2006) existe a seguinte determinação para a “documentação mínima disponível, adequada à natureza do bem, tais como fotografias, desenhos, vídeos, gravações sonoras ou filmes”. Quando produzido, a instrução do processo relativo ao Registro deve ser anexada juntamente com as fotografias ao dossiê.

Do conjunto dos bens registrados do IPHAN, temos a divisão dos 4 livros de Registro que “reúnem conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades”

(Iphan, s/a) com especificidades antropológicamente distintas. O trabalho legal com a aplicação dos instrumentos, entre eles os ditos do INRC e a Resolução nº 01 de 2006 (Iphan, 2000; Iphan, 2006). O trabalho multidisciplinar, agrega várias áreas do saber, muitas vezes, por meio de edital que contemple a possibilidade e cumprimento das etapas de identificação – instrumento legal – para continuidade do processo.

A dinamicidade, as interações com aspectos de identidade, o território e o meio ambiente são algumas das dimensões que compõem os bens de natureza imaterial, e tratar desses temas e manifestações tão dinâmicos em um formato de curso a distância, para um público que abrange todo o território nacional e, em seguida, transformá-lo em uma versão para a publicação, são desafios postos sob o ponto de vista metodológico e da organização de conteúdos (Brasil, 2014, p.14).

Como legitimar a publicação e dar sentido a uma narrativa visual? A representatividade e a construção de um sentido que institucionalizam as práticas de saber ressaltam a importância de demonstrar, através do olhar, a expressão de uma prática construída sobre a oralidade.

No campo da visualidade, evidencia-se uma maneira de conceber a imagem como representativa do todo. Assim, “uma imagem representa, no sentido bem simples de que ela torna presente qualquer coisa ausente” (Caiuby Novaes, 2008, p.459). As narrativas das pessoas envolvidas, as maneiras de construir sentidos e significados dão, ao espectador, um envolvimento particular.

Existe a participação das comunidades na definição e implementação das ações de preservação (Sant’Anna, 2000, p. 09). A produção de sentido das imagens, aliada ao trabalho dos Antropólogos, busca construir um sentido na narrativa.

Por mais polissêmica que a recepção dessas imagens possa ser, porque depende do referencial trazido por cada pessoa que a consome, ainda se constrói sobre elas uma instrumentalização, um direcionamento, uma forma de condução para a ideia de patrimônio (Gonçalves, 2003). O que se tem desse processo é a formalização de um importante instrumento para as narrativas dos grupos.

Observa-se que essa tentativa de construir um sentido, a partir de imagens fotográficas e filmes, é um esforço da lógica patrimonial para documentar e “proteger” o saber, muitas vezes, próximo ao silenciamento que ter um caráter complexo, e/ou pertencer a um grupo cuja representatividade se aproxima de uma mudança radical. Observa-se esse trabalho das imagens como uma maneira antropológica de dar relevância a memória visual e a identidade dos grupos.

O percurso imagético produzido nas publicações dos dossiês constrói uma narrativa patrimonial por meio das fotografias. Elas são as coisas vivas, pois são parte da memória dos grupos e âncoras na documentação dos processos patrimoniais.

O registro como estratégia metodológica e o registro dos bens como parte do patrimônio imaterial e o registro das imagens, em especial, da fotografia, está colada na produção do material técnico que poder ser etnográfico. Dessa forma, há “a representação visual do outro, de suas práticas culturais” (Mathias, 2016, p.82-83). Como o suporte da etnografia, as imagens são descobertas do campo para que o inventário e o registro figurem como atos administrativos para os bens, e o bem com registro passa a ter o título de Patrimônio Cultural do Brasil (Iphan, 2000).

O que se registra é, segundo Roma (2017), "o elemento legitimador" de modo que a fotografia cumpre a função de substituir a materialidade que fora removida. Registrar passa ser o ato que consagra a institucionalização do processo de representação das imagens como processo de seleção e como instrumental na “escolha” e na consagração destas ou daquelas imagens. O que está em jogo é “análise da imagem e discursos visuais, produzidas no âmbito da cultura, como uma probabilidade para dialogar com as regras e os códigos dessa cultura" (Barbosa; Cunha, 2006, p.53).

1.6 A pandemia atravessa a pesquisa: a proposição de um método (de) com fotografias

Meu campo faz retornar um pouco a dinâmica do trabalho de gabinete. Reviver esse processo, no mundo tomando por novas sociabilidades me colocou diante dos novos desafios da etnografia. Em 2018, quando entrei no Doutorado, a proposta do projeto era que o campo fosse a partir do institucional. A ideia era visitar o espaço do IPHAN, em Brasília, para ter acesso às fotografias entregues nos arquivos juntamente com os dossiês de registro.

O trabalho de coleta de dados começa em 2019, final das disciplinas. Coletei as leis, livros, normas, códigos e dossiês diretamente do *site do IPHAN*. Quando comecei as incursões ao campo, começo de 2020, fomos impactados pela pandemia de Covid-19. O campo com proposta institucional ficou somente no trabalho virtual. Me propus a trabalhar com uma etnografia das imagens a partir dos dossiês publicados na *internet*, lembrando-me do texto de Peirano (2014, p.381)

Métodos (etnográficos) podem e serão sempre novos, mas sua natureza, derivada de quem é do que se deseja examinar, é antiga. Somos todos inventores, inovadores. A antropologia é resultado de uma permanente recombinação intelectual.

A experiência etnográfica é completada sobre as estratégias consolidadas de construir um trabalho que fluiria com o diálogo direto com os agentes patrimoniais. O mundo mudou, as coisas mudaram. A reviravolta da vida e das coisas da vida fez com que o campo deste trabalho assumisse o lugar da casa e do espaço virtual. A etnografia passou do lugar para o virtual. Precisei mudar as estratégias de coleta de dados, de interlocução, repensar de que maneira a construção das narrativas seriam dadas e de que forma as análises sobre os dossiês seriam postas.

O acervo de imagens fotográficas que estão no IPHAN é tão maior quanto esta demanda inicial de análises. Creio que no segundo momento pós qualificação, seja preciso um contato para acessar material. Mais uma vez, problematizar o campo é uma condição básica sobre a forma como fazemos nosso trabalho. Estava ali, diante de mim, um *site institucional* construído para dar visibilidade para o conjunto de trabalhos e produtos sobre o patrimônio no Brasil. Não contei as incursões.

Entre 2018 e 2021, salvei o material publicado referente ao patrimônio no Brasil, buscando também selecionar dossiês, documentos, fotos, imagens, mapas, pareceres e tudo que concerne ao processo. Durante a pesquisa de campo, *no site*, alguns dossiês não estavam disponíveis para “baixar”. Encaminhei e-mail para o IPHAN solicitando e fui prontamente atendida¹⁷.

Durante o ano de 2020, quando fiz uma revisão dos dados coletados, encontrei alguns intercursos de pesquisa. A Antropologia em espaços virtuais tem suas intercorrências. As horas a fio diante do computador, claramente tem seus percalços. *Sites* fora ar, mudança de ambiente, dentre outras coisas. As intercorrências foram parte do processo. É como visitar o local onde meu objeto estivesse e a todo momento encontrar meus interlocutores; como selecionar as fotografias dos dossiês e as imagens fossem entraves que eu me deparava a todo momento durante as incursões para revisar o material.

Parece distinto quando uma antropóloga “conversa” com seus interlocutores durante a visita virtual. Quando acessava as fotografias que estavam nas publicações dos dossiês, era dali que a possibilidade de acessar os sujeitos da pesquisa nascia. Uma pesquisa acadêmica em ambiente *online* tem sua proposta. Claro que pela experiência de construir uma etnografia no ambiente *virtual*¹⁸ existe o papel da mediação, até a ideia da mudança, entre elas, a brusca mudança que acompanhei precisa ser problematizada.

¹⁷ Site do IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br/>

¹⁸O trabalho aqui postado não se situa como uma netnografia (Kozinets, 2014) porque eu não observo comportamento a partir do virtual, apenas me utilizo do *site* e da minha performance com ele para coletar os dados,

Outro dado do campo está na parte institucional, ou seja, as incursões no IPHAN. As visitas não puderam acontecer, não na primeira etapa da pesquisa. Dos contatos que fiz com IPHAN, todos foram prontamente atendidos¹⁹. Por eles, foram enviados pelo DPI documentos relativos à primeira parte das análises do campo: Roda de Capoeira e dos Wajãpi. O trabalho de receber os documentos, presente nos arquivos de imagens, é de grande valia visto que existe todo um outro grande conjunto de imagens que está dentro do dossiê.

Trazer os patrimônios para o debate, selecionando aquilo de “especial”, apresentam ao processo institucional, a dimensão do “registro”. Registramos pessoas, casas, bens, entre outras coisas. Coloquei sobre a dimensão do registro uma ideia de valor, “registro” de nascimento. Para a fotografia também são atribuídas as ideias dos “registros”. Fotografamos as coisas com sentido de “registrar” para a memória, para a posteridade. Valoramos o ícone da fotografia numa folha, num papel fotográfico, num *smartphone*, na tela do computador.

A palavra “registro” como tem tanto valor simbólico para um patrimônio – que é “ato normativo” usado pelo IPHAN para dizer que uma dança, uma pintura, um grafismo, uma arte, um modo de fazer, uma prática tem valor e assume a ideia de valor diante de um grupo. Dessa forma, “registros de bens” e “registros de imagem” caminham lado a lado. São parte da construção do objeto que proponho analisar: as fotografias duplamente registradas nas publicações dos dossiês do Patrimônio Imaterial.

Como essas fotografias, tiradas por antropólogos, pela comunidade, pelas pessoas envolvidas assumem um valor simbólico de registrar os patrimônios, na mesma medida que exploram a representação dos bens e são portadoras de mensagens. Precisei refazer os caminhos do patrimônio no Brasil, perceber a dimensão antropológica da imagem e relacionar fotografias em registros para compreender de onde partiria o trabalho.

Nesse processo, decidi relacionar patrimônio e fotografia, especialmente pela dimensão do imaterial. Trouxe a imaterialidade como categoria porque se pode entender que, ao “fotografar” uma imagem, faz-se dela um “congelamento” do ato. Debater sobre a ideia do congelamento, ressaltando o impacto que ela tem sobre as práticas dos grupos, em especial, porque ali no dossiê se apresenta como patrimônio.

Separei o dossiê e dele retirei somente as fotografias. Busquei na *internet* trabalhos que pudessem auxiliar no entendimento das análises. Ao pensar a relação entre Antropologia e

em especial, os dossiês e documentos relativos ao processo, para a pesquisa. Revisitá-los de maneira contínua é manter-me em contato com os processos de construção da tese. O *site* se utiliza de grande recurso de imagens, fotografias e vídeos, material visual do qual me utilizo para entender os dados que estou analisando.

¹⁹ Meu agradecimento a Patrícia N. Amorim Libonati do Arquivo – IPHAN/GO e Denise Coimbra de Abreu do IPHAN/GO, a Priscilla de Castro Veiga do Apoio de Gabinete do IPHAN/GO. Agradeço também ao Renato Raseria e pelo Cassiano Luis Boldori responsáveis pelo setor de registro do IPHAN.

patrimônios, especialmente o patrimônio imaterial, o primeiro passo para construir o objeto de análise que demandou entender o caminho entre esses conceitos e quais “as pontas soltas” entre eles.

Patrimônios “em” fotografias e patrimônios “e” fotografias eram dois conjuntos de categorias sobre as quais eu precisava me debruçar para entender qual caminho metodológico percorrer. Pensei que metodologicamente eu precisaria buscar e entender a conexão dos termos para fazer valer a dinâmica de um trabalho de doutorado. Propus uma revisão sistemática, na qual a base para encontrar os termos era a peça fundamental.

O processo de construção dos conceitos e categorias pertinentes à tese estão englobados em alguns meios de busca para a construção do tema. A ideia se deu a partir da coleta de material sobre o tema “patrimônio imaterial” e “imagens”. Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) foram encontradas um total de 190 publicações até março de 2022. Destas, são 59 Teses e 131 Dissertações para pensar a categoria “patrimônio imaterial” como “assunto” presente em qualquer parte do título. É importante ressaltar que as publicações são de 2005 até 2022.

Outras categorias como “patrimônio imaterial” e “fotografia” quando da busca avançada, encontraram 20 documentos, dentre eles 15 Dissertações e 5 Teses. Entretanto, o termo “fotografia” aparece em qualquer parte do assunto. O primeiro registro de 2006 e o último em 2009. Usei como critério de análise os trabalhos que apresentavam a palavra “fotografia” no título²⁰.

Seguiu-se que, a partir da escassez dos trabalhos específicos para o “patrimônio imaterial”, pude pensar que para tese era preciso apresentar um histórico do processo de construção institucional do patrimônio, a partir do IPHAN e uma vertente metodológica do patrimônio imaterial, seguindo-se do uso do recurso da imagem para a construção da “ideia do patrimônio”. Como algo semelhante eu não encontrei. Optei por assim trabalhar a vertente do uso das fotografias nas publicações dos dossiês, a experiência de como as fotografias são interfaces para o reconhecimento das narrativas patrimoniais.

²⁰ Alguns dos trabalhos encontrados foram:

ÁGUEDA, Abílio Afonso da. **O fotógrafo Lambe-Lambe**: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. 2008. 268 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ROSAFA, Vagner. **Terreiro de umbanda martir de São Sebastião**: Registros de patrimônio imaterial. 2008. 129 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, GOIÂNIA, 2008.

LUCA, Virginia Gomes de. **Caráter da paisagem: fotografia do antigo caminho dos imigrantes italianos no sul de Santa Catarina**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis, 2016.

Pesquisando sobre os temas “arquivo fotográfico”, “acervo imagético”, “acervo do IPHAN”, encontrei as informações dizendo que

O Arquivo Fotográfico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional²¹ é o arquivo fotográfico do IPHAN, a autarquia federal responsável pela preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial do Brasil. Foi criado em 1937, com o intuito de reunir fotografias e documentos fotográficos do instituto, em diversos suportes e formatos. Na sua concepção, foi amplamente defendido por Rodrigo Melo Franco de Andrade e por Mário de Andrade, autor do anteprojeto do IPHAN e quem acreditava em como a visualidade, através da fotografia, seria importante para a formação do então Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (Iphan, arquivo online, s/p).

Criado com a consolidação do IPHAN como autarquia, o arquivo contém *links* e referências para as questões do tombamento. As fotografias que compõem o patrimônio imaterial não são “linkadas” e nem aparecem para acesso. Dentro do *site*, textos do autor Eduardo Augusto Costa aparecem como referência para pensar a trajetória do Arquivo fotográfico do IPHAN. Em suas análises, 6 artigos tratam da questão do acervo fotográfico do IPHAN²².

O último publicado em 2016, intitulado *Da fotografia à cultura visual: Arquivo Fotográfico e práticas de preservação do Iphan*, Costa (2016, p.20) ressalta que para entender a composição das imagens, das fotografias e de todo material produzido e guardado em um sistema de documentação,

Trata-se de avaliar as estruturas internas, responsáveis pela manutenção de escolhas, narrativas e discursos relativos a este instituto. É nesse sentido que uma reflexão quanto ao arquivo fotográfico do Iphan e a sua visualidade pode contribuir com a *historiografia da arquitetura* dedicada ao patrimônio brasileiro, já que esse arquivo assume um papel-chave no processo cotidiano de trabalho interno, assim como é estrutural na mediação com seus agentes externos, sejam eles os fotógrafos, responsáveis pela produção dessa documentação, ou mesmo a própria população, que se familiariza com esse

²¹ O *site* onde se encontra o material sobre o Arquivo Fotográfico do IPHAN é: https://www.wikifox.org/pt/wiki/Arquivo_Fotogr%C3%A1fico_do_Instituto_do_Patrim%C3%B4nio_Hist%C3%B3rico_e_Art%C3%ADstico_Nacional

²² COSTA, Eduardo Augusto. Uma trajetória do arquivo fotográfico do Iphan: mudanças discursivas entre os anos 1970 e 1980. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v.24, p.151-180, 2016.
 COSTA, Eduardo Augusto. O Iphan e seu arquivo fotográfico. **Revista acesso livre**, jul./dez. 2015.
 COSTA, Eduardo Augusto. O arquivo fotográfico do Iphan: um saber visual da cultura brasileira. **Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**, Santos, 2014.
 COSTA, Eduardo Costa. Arquivo, poder, memória: Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do Iphan. 2015. [s.n.]. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2015.
 COSTA, Eduardo. O arquivo fotográfico do Iphan: um saber visual da cultura brasileira. **Studium**, Campinas, SP, n. 35, p. 20-28, 2013.
 COSTA, Eduardo Augusto. Da fotografia à cultura visual: arquivo fotográfico e práticas de preservação do Iphan. **Anais do museu paulista: história e cultura material**, v. 24, p. 19-43, 2016.

patrimônio, em grande medida, pela mediação com esse suporte documental. Assim, pensar sobre o arquivo desta instituição, sobretudo por meio de seus documentos visuais e fotográficos, remete a uma maneira de se tratar e fazer história.

Observa-se que o trabalho dele, bem como em outros trabalhos do autor estão situados na seara da documentação ligada ao patrimônio material. Ao usar o recurso de busca “imaterial”, não existe nenhuma referência dentro do trabalho. O bojo de suas análises se concentra em representação iconográfica a partir do acervo, destacando as fotografias ligadas à arquitetura e o patrimônio histórico. Um ponto importante destacado por Costa (2016) situa o trabalho de pesquisa e catalogação dos acervos imagéticos, demonstrando a importância dos documentos visuais e eventualmente do trabalho posto sobre as imagens.

A sugestão de que os processos de tombamento deveriam vir acompanhados de “fotografias ou várias fotografias” seguia valendo não só para os monumentos, mas também para quando fosse necessário tomar quadros. Bens que pediam, ainda, a inclusão de “documentação de peritagem”, o que reforça um viés científico do trabalho dos técnicos (Costa, 2016, p.24).

Dessa forma, dialogar com elas e sobre elas, fazendo-as de objeto de estudo, consagrando a investigação e todo trabalho que está posto diante do patrimônio. Como documento em si, a fotografia passa a ser protagonista dos processos e a ganhar um importante elemento de valorização. O trabalho institucional de pensar qual o papel do IPHAN no processo de construção do acervo imagético e das nuances produzidas pelos diversos profissionais que trabalharam durante os anos que se seguiram em que, segundo Costa (2016, p.28),

A preocupação do Iphan em organizar um arquivo de acordo com um discurso cultural não só assinala o seu alinhamento com outras instituições internacionais que privilegiaram a fotografia como suporte documental ligado à história da arte e ao patrimônio, como expõe o caráter moderno desse órgão.

Outro material que diz respeito a produção fotográfica do IPHAN trata das publicações do IPHAN - elencadas de acordo com Costa (2016, p.04):

O artigo ‘A Fotografia no Brasil’, publicado em 1953 e de autoria de Gilberto Ferrez (Ferrez, 1953 a); o número 27 da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicado em 1998 e dedicado exclusivamente ao tema da fotografia (Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1998); e, finalmente, o número 4 dos Cadernos de Pesquisa e Documentação do IPHAN, publicado em 2008 e dedicado à “fotografia na preservação do patrimônio cultural” (IPHAN, 2008a) formam um conjunto de excepcional relevância para o entendimento da fotografia no interior do IPHAN.

O material diz respeito à inserção da fotografia no Brasil, a forma como patrimônio cultural brasileiro passou a ser objeto de estudo. Além disso, o uso das fotografias no processo do tombamento e como elas se reconhecem com muita importância dentro do processo de arquivamento e do acervo do IPHAN.

Em Roma (2017), também encontrei a dimensão de análise entre fotografia e bens culturais – dentro da História e com um teor de mostrar o trabalho dos fotógrafos ao longo dos anos e os inúmeros documentos fotográficos que foram produzidos. Desse modo,

que presente no cotidiano da preservação de bens culturais e elemento de grande importância para a consolidação de discursos de memória, a fotografia se coloca como documento de natureza complexa, cuja utilização pode se revelar negativa e positivamente, a depender do contexto em que está inserida e da maneira como é construída e circula (Roma, 2017, p.353)

Essas ideias da fotografia documento e da expressão da preservação dos bens, como algo que deve se valer para existir, coloca o efeito e eficácia das imagens no circuito do patrimônio. As fotografias carregam os sentidos, quando colocadas para dar sentido à cultura. A imagem sobre um bem ou sobre o conjunto de bens aparece como estratégia para pensar de que forma as narrativas patrimoniais sobre os objetos imateriais têm peso e importância científica.

Trazer à tona toda a validação das fotografias para com os grupos, dos grupos e pelos grupos inaugura um escopo de análises entre patrimônio, visualidade e sentidos. Talvez sejam algumas das dificuldades encontradas ao longo da produção deste trabalho: (1) encontrar referencial que dialogasse diretamente com as questões do patrimônio imaterial e das fotografias; (2) uma metodologia que contemplasse o uso das fotografias a partir de recursos como o dossiê entregue ao IPHAN para o registro do patrimônio. A proposta aqui apresentada é o resultado desse movimento que tenta construir um modelo de análise para o objeto proposto, ressaltando suas particularidades metodológicas e sua dialogia com um campo ainda em discussão.

2 FOTOGRAFIAS COMO ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DOS DOSSIÊS PUBLICADOS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

As fotografias são importantes instrumentos para construções narrativas sobre pessoas e grupos. Representam o esforço de produção de sentidos e das práticas de representação. Usar uma fotografia é inseri-la nas muitas formas do discurso.

As fotografias podem ajudar na transmissão de emoções e sentimentos associados às práticas culturais, de modo que permite que se tenha uma compreensão da importância de cada elemento representado para o grupo, comunidade ou para as pessoas interessadas. Imagens fotográficas também podem ilustrar o sentido de tempo ao representarem uma tradição ou prática cultural, ajudando também a documentar a forma como os patrimônios são construídos.

No campo da imaterialidade, é preciso entender que a dinâmica com as imagens versa por um campo pouco explorado que entende e compreende que o uso das imagens precisa ser explorado. Nesse ponto, a fotografia apresenta uma dupla função: (1) ser documento e expressão, pois passa a ser prova de realidade e (2) expressão com a experiência de si no campo da representação (Rouillé, 2009).

Uma fotografia que versa sobre revelar alteridade, em especial, sobre outras culturas, está dentro dos parâmetros das etnografias visuais, nas quais é possível entender como os sentidos da imagem repassam informações e mensagens. Pensar o visual instaura os conflitos inscritos na produção e seleção.

O visual é a apresentação dos significados construídos a partir do local de produção, quem produziu, a imagem em si e a quem se destina. O uso das técnicas fotográficas e da produção da imagem ajuda a compreender que representar uma cultura ou um grupo está no plano da “visibilidade científica” (Meirinho, 2012). A visibilidade científica é uma estratégia usada pelo IPHAN por meio do uso das fotografias.

Para entender a proposta de uma etnografia das fotografias, em especial, no campo do patrimônio imaterial, é preciso caminhar pela construção teórica e epistemológica do campo do visual na Antropologia. Um percurso instigante e cheio de pormenores se dá, em especial, no uso das fotografias (e de outros signos visuais) como instrumento para entender a (re)construção dos sentidos das culturas e dos grupos representados.

Ainda, a seleção das imagens e da capacidade que elas têm de transportar os sentidos sobre as práticas dos grupos e os significados do mundo social das coletividades. Coladas à seleção de quem fotografa, as narrativas visuais corporificam o processo de escolha do fotógrafo da mesma forma que personifica a autoridade etnográfica (Caiuby Novaes, 2008).

Neste contexto, considerando os eixos de análise desta tese, discute-se o uso das imagens e conexão destas com a Antropologia num primeiro momento e, a partir daí, explicar como a fotografia é utilizada como um recurso estratégico para a construção de memórias do patrimônio imaterial, especialmente, o modo como este processo é realizado no contexto brasileiro, tendo em vista a compreensão de que o registro fotográfico se constitui como artefatos culturais que performam na produção antropológica, construindo narrativas visuais essenciais para a produção de dossiês para registro do patrimônio imaterial.

2.1 A pesquisa (entre) imagens: fotografias para quem?

Como a proposta é pensar as imagens como objetos antropológicos, é preciso entender a conexão entre a estrutura da imagem e os sentidos e significados aplicados ao contexto da Antropologia (Mathias, 2016). Fazer da imagem um campo de pesquisa é entender fotografias como atos simbólicos. Dialogar com a estrutura narrativa das imagens deve ser precedida pelo amplo aspecto do conhecimento sobre: imagem, imagem fotográfica, narrativa visual e etnografia visual. Dessa forma, para entender o lugar da imagem é preciso compreender o percurso do modo como a Antropologia passou a se utilizar do registro desse instrumental.

Definir, dessa forma, o lugar da imagem para a Antropologia é construir um traçado histórico para entender que o uso da técnica é fundamental, para que o campo das imagens seja parte constitutiva da Antropologia que pensa o visual. Apresenta-se a imagem diante da metáfora do ‘trazer à tona’, uma legitimação diante de um campo do saber da Antropologia. Segundo Mathias (2016, p.29), “a imagem/acontecimento fixada pela lente da câmera [...]” funciona como recorte etnográfico, tornando-se o produto que apresenta, informa e seleciona a realidade retratada.

Construir uma narrativa etnográfica como e por meio das imagens suscita vários mecanismos metodológicos, todos eles, escolhas que configuram o lugar da imagem (Solha, 1998). Assim, elas aparecem na Antropologia entre duas linguagens: a do texto verbal escrito e a da visualidade. Entender o sentido de uma imagem é experimentar percepção para emoção e sentidos para representação, é compreender que explorar um objeto antropológico se faz percebendo a importância dos usos atribuídos ao trabalho etnográfico.

Para tal, entende-se que a conexão das práticas etnográficas é tão colada nas imagens quanto nos textos. Assim, as narrativas tanto textuais quanto fotográficas acionam representatividades. A “escrita” da experiência é o que se pode chamar de imagem da fotografia. Ao buscar analisar uma imagem, o espectador recebe, segundo Freund (2010), vários léxicos.

Ou seja, registro, arte e texto. Para saber como se apresentam as imagens, é preciso compreender que elas se apropriam, seja como um documento, uma técnica em forma de compreensão das formas sociais (Eckert e Rocha, 2016).

As imagens circulam nos textos antropológicos, dando-lhes estatuto de autenticidade e modelos sensoriais (Campos, 2012). Outrossim, são o objeto de estudo sobre o qual repousam os instrumentos de análise para entender repositórios visuais e decodificação da cultura. Sobre as imagens, segundo Brandão (2004), quase sempre ilustram uma pausa no texto verbal, necessárias, pois delas se pode compreender um complexo sistemas do: (1) suportar; (2) fazer e o (3) olhar (Barthes, 1984).

O suportar é dado pelo mecanismo necessário à técnica sob a qual se produz o registro das imagens. Tem-se a imagem como aquela designada dentro da tríade: fotografia, cinema ou vídeo. O que existe é que “as imagens ou narrativas visuais e audiovisuais como objeto de análise” (Barbosa; Cunha, 2006, p.53). O suporte fotográfico, por exemplo, pode se apresentar em conjunto como imagem solta, de forma que sua estrutura é sempre situacional, dependendo de fatores como: produção, reprodução, contexto e intencionalidade.

O que está em jogo é a utilização das imagens como meios de acessar a dinâmica cultural dos grupos, no sentido de apresentar formas de vida e expressão, formas de reconhecimento dos grupos, representações das formas de ser, ou seja, passam a se constituir como “discursos visuais”. Está em suposição a problematização da escrita simbólica das imagens, como criadoras e recriadoras do pensamento humano. No processo de construção do sentido antropológico das imagens, estão o testemunho, o ato de fotografar e o impacto da referência que a imagem provoca (Barthes, 1984).

Os discursos científicos traduzem a imagem como campo importante de pensamento, ou seja, “ela fornece de imediato esses ‘detalhes’ que constituem o próprio material do saber etnográfico” (Barthes, 1984, p.49). A preocupação documental das imagens fotográficas passa a ser parte dos instrumentos metodológicos necessários para a realização dos trabalhos antropológicos (Barbosa; Cunha 2006).

As imagens ganham autonomia diante da produção do saber de forma a demonstrar que “o olhar fotográfico tem algo de paradoxal” (Barthes, 1984, p.164). Entende-se que a “fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos” no paradoxo entre arte e ciência. A imagem fotográfica tangencia os dois universos sendo, desse modo, um instrumento para ação.

“As imagens inundam o imaginário” (Mathias, 2016, p.41), o que colocar o ato de registrar como algo que se consagra e se institucionaliza no processo de representação das

imagens, como processo de seleção e como instrumental na “escolha” e na consagração do circuito das visualidades. O fazer da imagem demonstra a metáfora da apresentação da tensão interna entre a técnica e o objeto de forma que a captura das realidades visíveis, sendo que estas são carregadas de relações de poder, e marcadas pela armadilha paradoxal da “permanência”.

Sobre o olhar, a linguagem fotográfica era a experiência do sensível, testemunho das culturas. Os primeiros encontros da antropologia estão diretamente conectados com os trabalhos de descrever os povos não-ocidentais (Barbosa, 2006). O processo inclui a representação desses povos, ou seja, imaginar, vivenciar e construir uma conexão com alteridades distantes é primordial para compreender a dimensão da prática antropológica. O que se construía ao longo dos trabalhos, era relatividades fotográficas sobre as técnicas de coletar dados. Dessa forma, as imagens construídas, os desenhos e outros meios representavam uma possibilidade de entender a subjetividade dos grupos.

O visual é um aspecto importante e significativo sobre como a Antropologia faz e constrói seus trabalhos ao longo da sua trajetória (Barbosa e Cunha, 2006). O registro das imagens, os suportes, as nuances dos trabalhos sobre as alteridades distantes acompanham a produção da disciplina, das etnografias e a identidade do fazer antropológico.

Dessa forma, o “antropólogo visual através de diferentes tecnologias de registro de imagem (fotografia, vídeo, filme) retrata certas realidades e, como tal, é ele próprio criador de imagens (pensa-se a si mesmo como autor de discursos, de narrativas e visuais” (Campos, 2012, p.26). As imagens assumem um sentido polissêmico. Sendo construção narrativa, tornam-se o instrumental necessário para entender o sentido atribuído ao grupo ou a performance dos grupos.

Era sabido a força que o texto apresentava diante do que era produzido pelos profissionais da Antropologia. Contudo, as expedições feitas também demonstravam o uso da tecnologia de captação de imagens. Segundo Solha (1998), as imagens traziam uma tensão diante do campo das palavras. Os fenômenos visuais trazidos pelos antropólogos eram um estatuto para a chamada Antropologia visual. As imagens eram de todos os tipos e para os vários usos, entendidas como linguagem “ela imita, mas sem ser idêntica àquilo que representa” (Caiuby Novaes, 2008, p.459).

O uso das imagens fotográficas faz parte da construção narrativa científica que se apresenta já em meados do século XIX. O campo do visual [...] possibilita pensar a realidade cultural dos povos por intermédio da imagem e, em alguns casos, sua relação com a escrita” (Mathias, 2016, p.16). As imagens passaram a assumir importância histórica diante da possibilidade de representar; representam paisagens, pessoas, ações, "registram modos de

vida”, são “memória e acervo” e passam um desejo de proximidade “na tentativa de construir o outro” (Caiuby Novaes, 2009).

O registro das imagens nas gravuras e pinturas, o registro dos povos nos textos cronistas e nas narrativas dos pesquisadores botânicos, por exemplo, demonstram que a tentativa de construir o outro sempre foi marcada pela documentação da realidade. Segundo Caiuby Novaes (2008, p.456), “imagens, especificamente as que resultam das modernas técnicas de reprodução, como as fílmicas e fotográficas, são signos que pretendem completa identidade com a coisa representada”. Com os processos técnicos da fotografia, os registros consolidam-se como estatutos de verdade.

Segundo Jay (2004, p.16), “[...] as imagens eram entendidas como uma forma natural àquilo com o que pareciam, análogos icônicos de seus objetos”. A técnica e a seleção das imagens se tornaram produto do século XX, em especial, porque são instrumentos do trabalho científico.

Ribeiro (2005) ressalta a importância de pensar a construção histórica e o percurso das imagens, demonstrando que as questões técnicas e a situação na qual elas se desenvolveram são instrumentos para refletir a forma como as imagens ganharam sentido. Concomitante ao desenvolvimento da imagem técnica, desenvolvem-se os trabalhos da Antropologia.

A ciência e a antropologia permanecem sobretudo textuais, e à imagem pouco mais resta do que servir a propósitos de ilustração ou popularização da ciência. Essa tendência manter-se-á não obstante o desenvolvimento de muitas e boas práticas de utilização da imagem (Ribeiro, 2005, p.616).

Como registro documental, a fotografia é a artista das emoções ao transmitir valores, sentimentos, ideias, representações do real e da realidade. Sensível pelo olhar do pesquisador, contém a “autoridade etnográfica” para ser legitimada como prática autêntica.

2.2 A relação da fotografia com a Antropologia

Dessa forma, quem pode falar pelo outro e sob quais condições, quando das relações de poder envolvidos no ato da representação (Mathias, 2016, p.70). Partindo da ideia de que toda imagem é um olhar construído, os signos dessa construção aparecem nas etnografias visuais e nos documentos etnográficos. É a apresentação sobre o como o pesquisador dispõe seu “olhar” sobre os outros. Segundo Campos (1996, p.278),

O registro fotográfico passa a transportar-se gradativamente para a esfera das funções sociais, aplicando-se à conservação da natureza e das novas descobertas, como forma de perpetuação de momentos da vivência histórica do homem.

Sob o olhar do informante privilegiado, uma fotografia busca a “essência” do que passa a ser representado. Capturar uma imagem fotográfica de um grupo, representa construir uma dupla relação com o grupo representado. Para a Antropologia, pesquisador imerso em campo, uso da língua nativa e observação participante são alguns dos instrumentos metodológicos consagrados da Antropologia. Malinowski (1978) desempenhou um importante papel da legitimação diante do cânone científico do trabalho do etnógrafo: estabeleceu as bases para o método etnográfico, durante a década de 1920 (Barbosa; Cunha, 2006). Segundo Campos (Campos, 1996, p.278),

O manuseio das obras de Malinowski nos permite verificar a importância dada pelo autor aos registros visuais. As fotografias, desenhos e pranchas são inseridos no corpo de seus livros como parte integrante dos textos e não apenas como apêndice ilustrativo. Não bastava falar sobre as populações da Melanésia, era necessário mostrá-las em seu cotidiano.

O trabalho privilegiado da produção do texto etnográfico legitima a persona do pesquisador do mesmo modo que marca a ênfase da experiência e da escrita. Além dos textos etnográficos, o autor se incumbiu de produzir fotografias das mais diversas sobre os grupos, repassando aos “de fora” uma representação visual sobre os “nativos”. Fazer dos nativos parte do processo de construção da ideia de “nativo”. A iconografia a partir do registro das imagens foi, nesse sentido, adensada pelos filmes etnográficos e pelas construções narrativas carregadas de fotografia²³s.

No sentido das imagens, metodologicamente existe o “controle da representação da imagem” (Mathias, 2016, p.43). As etnografias visuais são tanto o fundamento da observação do pesquisador quanto a “construção da imagem”, sob o qual configura o *ethos* do grupo representado.

Lévi-Strauss também está entre os importantes antropólogos que apresentaram o trabalho por meio de coleções fotográficas. Segundo Novaes (1999), suas fotografias devem ser entendidas dentro do contexto de sua obra, especificadamente associadas aos seus diários de viagem e “por oposição ao papel que ele reserva para a etnografia”. Em seus escritos

²³ NOVAES, S. C. Lévi-Strauss: razão e sensibilidade. **Revista de Antropologia**, v. 42, n. 1–2, p. 67–76, 1999

intitulados *Longe do Brasil* (2011)²⁴, vemos uma dimensão do pensamento sobre as imagens do autor

Véronique: *a fotografia, que o senhor praticou, como testemunham seus numerosos negativos publicados, pode fixar esses mundos perdidos?*

Lévi-Strauss: nunca dei muita importância à fotografia. Eu fotografava porque era necessário, mas sempre com o sentimento de que isso representava uma perda de tempo, uma perda de atenção. No entanto, gostei muito de fotografar e pratiquei bastante a fotografia em minha adolescência. Meu pai era pintor e retocava fotos. Mas a fotografia constitui uma atividade à parte, se posso me expressar assim. O que fiz foi um trabalho de fotografia de grau zero [...] (Lévi-Strauss, 2011, p.47-49).

Essa tensão está entre a antropologia e a fotografia e seus usos a partir de outro suporte: o texto. Esse passo coloca a ideia de uma fotografia como um documento, algo que está para ser usada mediante a condição de suporte. Assim, uma fotografia compõe um trabalho etnográfico ao passo que ilustra o que ali está descrito em palavras. Segundo Novaes (1999), a fotografia passa a captar o momento fugaz, o cotidiano. Ligada à ideia do diário de viagens, as fotografias de Lévi-Strauss “atestam aquilo que foi e já não mais é”.

O contexto dessa produção é complexo: autores como Margaret Mead²⁵. A autora se utilizou de imagens com outro sentido, para além da representação do cotidiano e das conexões com o diário de campo e suas fotografias produzidas em Bali, usadas para um estudo sobre o comportamento infantil balinês. O estudo que foi feito dez anos depois tem o uso das imagens de Mead e Bateson a ideia de que

Evidentemente as condições de produção das imagens em Bali (entre 1936-1939) foram muito diferentes, mas permitiram efetivamente numerosos registros visuais e verbais de um pequeno grupo de crianças da vila montanhesa de Bajoeng Gede, onde Mead e Bateson se instalaram, intermitentemente, ao longo de três anos (Mendonça, 2010, p.324)

O trabalho foi muito importante, especialmente porque foi usado como escopo de comparação entre outras coleções e imagens de crianças. O processo de seleção, as tarefas de análises e descrição do material, bem como todo trabalho de organização do material, foi significativo visto que

É aí que a utilização das fotografias na “análise fotográfica” de Bateson e no “estudo fotográfico” de Mead e MacGregor pode ser revista, para deixar

²⁴ LEVI-STRAUSS, Claude. **Longe do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

²⁵ MENDONÇA, João Martinho de. Margaret **Mead, Bali e o Atlas do comportamento infantil**: apontamentos sobre um estudo fotográfico. *Horizontes Antropológicos*, v. 16, p. 315-348, 2010.

entrevier dois modos muito diversos de tratamento visual e verbal a partir de uma mesma experiência de pesquisa de campo (Mendonça, 2010, p.330).

A ampla percepção do comportamento a partir das análises das pranchas selecionadas com as imagens das crianças e os arranjos visuais possibilitaram uma comparação minuciosas, mostrando como a fotografia se sustenta como procedimento para além do texto. As fotografias passam a ser objeto de análise.

A antropologia flerta com esse jogo do uso das imagens. Sua importância histórica pode ser medida pela construção de vários trabalhos etnográficos. O dizer sobre como as imagens são objeto de estudo é tênue e complexo. Dentro do discurso antropológico é imensurável a importância, mesmo que indireta, da produção de imagens fotográficas.

Para Clifford (2002), o estatuto da autoridade etnográfica explicita as experiências de autoridade em campo, desempenhando um papel significativo na escrita, pois o texto etnográfico faz parte de um sistema complexo de relações. A etnografia está “fora do texto”, pois os autores passaram a “ilustrar” seus trabalhos com fotografias. A tradução, mesmo textual, era envolta por imagens sentidos e significados para o trabalho antropológico. A ideia do “estar lá” é reforçada pela presença do pesquisador ao produzir as imagens, pelo posicionamento, quase sempre, montado dos sujeitos da cena fotográfica.

2.2.1 O uso das fotografias pela Antropologia no contexto brasileiro

As fotografias têm sido usadas das mais variadas maneiras desde sua chegada ao Brasil, em meados do século XIX. Serve a documentação histórica, pois funciona como registro e recorte do que é o Brasil. Documenta também importantes eventos históricos e funciona como ilustração para identidade brasileira. Outro ponto importante é a ideia do registro das práticas cotidianas, tornando a fotografia um retrato das particularidades.

A produção etnográfica e fotográfica, em especial no Brasil, tem suas peculiaridades. Caminhando com os trabalhos de diversos especialistas, retratar o cenário que compõe a brasilidade ou as nuances de um Brasil marcado pela diversidade, foi uma das particularidades da Antropologia Visual. Assim,

Diversos fotógrafos, brasileiros e estrangeiros, registraram cenas do cotidiano das grandes cidades no país no século XIX, assim como África nos escravizados e indígenas em seu “habitat natural”. As imagens da escravidão e dos indígenas na floresta despertavam grande curiosidade no exterior e eram comercializadas como cartes de visite. Elas eram produzidas em estúdios fotográficos, mas também *in loco* (Gama, 2020, p.87).

Assim, o século XIX foi marcado por uma ciência da imagem centrada no estudo das crenças, costumes e aspectos culturais, além da forte presença da formação material dos grupos. Já no século XX, vimos a condução de estudos voltados para o registro da organização social dos sistemas de parentesco e das formas rituais. Além das fotografias, pequenos filmes passaram a fazer parte do material produzido (Eckert e Rocha, 2014).

Segundo Caiuby Novaes (2009, p.12), os registros imagéticos dos outros povos “buscavam identificar a relação ambígua entre homem e natureza” (Caiuby Novaes, 2009, p.11) e ressalta que “a fotografia, o cinema e a ciência assumem seus lugares como instrumento de pesquisa privilegiados para a observação da experiência”. A exemplo desse processo, com os avanços técnicos e as condições de produção material visual, havia o incentivo dado aos pesquisadores para que esse mundo distante fosse registrado.

Existe o processo interpretativo de quando a foto documenta e auxilia na compreensão das formas sociais (Eckert e Rocha, 2018). No campo da pesquisa fotográfica, “procura-se muitas vezes colher pontos de interesse ditados pela própria experiência do pesquisador, ou acontecimentos fortuitos presenciados por acaso no local da pesquisa” (Omori, 2009, p.286).

Durante muito tempo não se problematiza o impacto que essa massiva produção visual e audiovisual causava aos grupos. Assim como na Antropologia, o registro e a produção eram hierarquicamente produzidos pelos pesquisadores, pensadas num discurso de objetificação do outro de que forma que “olhar e produzir imagens implica operações mentais complexas, ligadas à nossa vida psíquica e cultural (Caiuby Novaes, 2009, p.19).

Outro dado era reconhecer que as fotografias eram elementos secundários, “colados” como parte do texto. As construções assim como os textos sobre as culturas não europeias trouxeram consequências aos trabalhos dos antropólogos, os filmes e vídeos produzidos também foram importantes pelo peso de seus usos. Foram revelados rituais sagrados restritos aos grupos, fotografados elementos das culturas, muitas vezes, limitadas a usos cerimoniais (Mathias, 2016).

Por outro lado, foram constituídas representações de alteridades²⁶ distantes, muitas delas, não acessíveis às sociedades. O processo do fazer, sistematizado e metodologicamente articulado prove constantemente a crítica aos processos de construção do outro, demonstra o cuidado com a alteridade. Diante do esforço de registro de vida, da memória, do desejo de

²⁶ “A alteridade, nesses casos, é marcada pela busca de uma origem da humanidade cuja memória se perdeu há muito por questões externas ao próprio homem, mas que de alguma maneira esses homens ‘selvagens’ poderiam fazer lembrar (Barbosa; Cunha, 2006, p.11).

representação, da relação com o outro, da tentativa de construir e apresentar modos humanos (Caiuby Novaes, 2009).

A transformação histórica da disciplina, agregadas ao uso da imagem são, dessa forma, demonstrativos de um campo de tensão (Ribeiro, 2005). Ângulos, estratégias, visualidades, o que se apresenta, o que se omite, quais os espaços representativos das imagens, o que ela silencia, o que ela evidencia, segundo Godolphim (1995, p.169)

Se esta é a natureza das evidências de uma etnografia, creio que se deveriam incorporar as fotografias de forma similar. As fotos não só podem ajudar na descrição, como podem de fato reconstituir o “clima” das situações vivenciadas nas cores que elas se apresentavam, criar um ambiente de verossimilhança e, por conseguinte, de persuasão. As imagens não se deveriam limitar a “reviver” um estar lá, mas sedimentar os alicerces do caminho da descrição interpretativa e auxiliar na articulação das tramas da indução, ajudar na compreensão das interpretações, e não apenas distrair a atenção do leitor entre o folhear das páginas.

Há a ideia de descrição interpretativa (Godolphim, 1995) como recurso sobre o qual existe a construção verossímil das instâncias que representa. O que ocorre é que a imagem não se transforma em um elemento ilustrativo do texto. Ela, por si, implica na aceitação de que a estrutura narrativa que se constrói é permeada por outros significantes. Na antropologia, esses significantes iconográficos são meios de representação das culturas, das situações de visualização dos outros e da reflexão sobre as alteridades. As imagens, sejam elas fotografias, dizem sobre o outro com os signos da cultura fotógrafo, sendo ele etnógrafo ou não.

A pesquisa (entre) imagens funciona para a Antropologia na construção das etnografias visuais. Isso quer dizer que o contexto da produção das etnografias está fundamentado no uso das fotografias como parte do trabalho etnográfico. Outrossim, como uma estratégia sobre o qual o registro se torna o objeto do trabalho. Segundo Campos (1996, p.280),

Uma das formas de realização das pretensões do registro iconográfico é a de refazer, através das imagens, a trajetória de engendramento de muitas histórias do diverso, seja resgatando o conteúdo conjectural de uma realidade, ou focalizando o passado como fonte privilegiada da memória. A imagem toma forma narrativa da ação que se dispõe diante da câmera como indicativo de transmissão de conhecimentos que possam ser dimensionados historicamente, selecionados e dispostos de acordo com os sentidos que ora venham desempenhar.

Os momentos da prática antropológica são pautados na construção do documento que tem uma série de regras. Um texto etnográfico deve ser articulado pelo Antropólogo construído

pelo arbitrário de uma discursividade específica, bem como um propósito de apresentar a alteridade.

As imagens fotográficas são a base dos processos metodológicos que demonstram o potencial. O processo etnográfico do sentido atribuído ao conjunto de imagens é, portanto, uma estratégia que faz ressoar os dossiês, pois narra a imaginação e a representação visual em um sistema de pensamento (Joly, 2014).

2.2.2 Fotografias: artefatos culturais

A fotografia como um artefato cultural pode ser entendida a partir do viés do arquivo, o que nos leva a algumas questões. Dentre elas, a temporalidade das imagens produzidas para o patrimônio imaterial ressoa como indicadores cronológicos da política de patrimônio? Essa questão coloca o campo da política pública presente nos arquivos e reverbera sobre as disputas por quem pode ser chamado de patrimônio, o que Cunha (2005) chamou de imaginação por encontrar os sujeitos “congelados nos textos”²⁷.

Compreender a produção das imagens dentro das publicações dos dossiês e vê-las como artefatos é o que leva a pensar que “mesmo por caminhos diferentes, a produção da memória como experiência eminentemente visual podia ser partilhada (Cunha, 2005, p.10). As fotografias, dessa forma, são objetos que podem estar em diferentes momentos da história de modo sua condição guarda um importante parte do sentido de registro.

Pode-se dizer que, “ao mesmo tempo, as fotos parecem documentar eventos descritos na etnografia” (Cunha, 2005, p.10). A autora traz o sentido de documentos em arquivos, ressaltando as fotografias como pontos para serem revelados. Assim, “as fotografias guardadas em invólucros plásticos e mantidas em seu acervo revelam que esse cuidado com as imagens foi bem posterior à sua experiência de campo” (Cunha, 2005, p.22).

O documento imagem pode ser considerado um artefato por diversas razões. Primeiramente, a fotografia vir até ser o registro de memórias, tornando-se importante fonte de documentação de pessoas e coletividades. Outro movimento da importância é que em forma de coleções, as fotografias podem criar narrativas sobre os grupos, objetos e ou prática culturais.

²⁷ DA CUNHA, Olívia Maria Gomes. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 36, p. 7-32, 2005.

2.3 A memória fixada na fotografia: entre os olhares das publicações dos dossiês

A fotografia tem o poder único de fixar memórias, tornando-se uma ferramenta importante para o indivíduo e para a coletividade. Dito isso, um olhar fotográfico transporta tempo e espaço e podemos reviver momentos, sentimentos, lembranças. A fotografia permite que os eventos sejam revividos, em sintonia com o olhar sobre aquilo que foi. Usada também para preservar as memórias, as fotografias ligadas aos eventos históricos permitem que gerações futuras se conectem ao passado.

O enquadramento das memórias tem muita importância no sentido da construção fotográfica. A memória fixada na fotografia é recurso estratégico na agência dos grupos²⁸. O documento imagem “guarda” as memórias, posto que no mesmo movimento “a fotografia” aciona o conflito, ou seja, representa o processo de “seleção” de quem deve ser “mostrado como patrimônio” (Martins, 2019). Aqui a dimensão do sentido de arquivo.

A memória da fotografia arquiva os sentidos, tornando-os parte de um repertório que pode ser acessado pelos seus enunciados. A fotografia, portanto, se torna um documento, pois apresenta os sentidos de outros momentos no tempo e no espaço. Ao ser fixada na memória, torna-se memória outra. Pertence ao domínio da representação e assume o sentido de valor, de modo que

O valor do documento reside em que se mantenha intacto na sua suposta capacidade de nos deslocar para o passado. Para tanto, quase sempre, serve de atestado, prova material de que o tempo, pelo menos naquele objeto, foi preservado. Em diversos encontros aprendi ser possível "ver" outras coisas: o tempo que permanece transformado (Cunha, 2005, p.26).

Sob o signo da memória, temos também o sentido de eternização do momento (Candau, 2021). Aquele dado instantâneo de olhar do fotógrafo passa a ter novos significados. A ideia de memória, por exemplo, “a memória propriamente dita ou de alto nível” passa a representar o outro em seu instante. Além disso, pode também representar lugares, formas, danças, todo tipo de relação do olhar com a realidade, eternizada nas imagens fotográficas.

²⁸ Segundo Smith (2012, p. 148) “então, o que isso nos mostra é que, em qualquer definição de patrimônio, é vital que nos vinculamos a emoções. As performances do patrimônio não dizem respeito apenas a criar significados; elas também dizem respeito especificamente a expressar certas emoções e sentimentos. Tais sentimentos então validam os sentidos que o passado tem para o presente. Isto é, se participamos de uma performance de constituição do patrimônio – seja contando histórias de família, seja visitando um sítio patrimonial ou museu, ou nos envolvendo em práticas profissionais de gestão do patrimônio ou de curadoria –, a forma como nos sentimos sobre isso e as emoções geradas por essas práticas são importantes”. Isso coloca a fotografia, entre os recursos usados pelos agentes dos patrimônios a um patamar de representação e significação muito importantes. Existe a conexão entre a expressão das emoções nas fotografias e o instante necessário para que elas sejam o substrato que retrata o patrimônio e sua polissemia.

Na Antropologia, existe a tarefa de representar o “outro”, trazer sua forma de existência a um domínio prático do saber. Existe, nesse contexto, a intencionalidade do autor no sentido de mostrar que o campo da alteridade pode ser reconhecido e compreendido. Tal qual fazem os recortes das imagens fotográficas.

Ao representar o “outro”, texto e imagem se justapõem na representação, colocando o campo do visual na Antropologia centrado em aspectos como: ação social e função social. Desse processo de compreender sentidos e significados para o visual - a partir do patrimônio imaterial - que me proponho a construir uma análise das narrativas, em especial, daquelas coladas ao discurso autorizado do patrimônio imaterial no Brasil.

As imagens fotográficas fixadas nas publicações do patrimônio imaterial representam imagens fixadas sob o signo dos patrimônios. Elas estão sendo usadas como recursos narrativos que contam e recontam a forma como o patrimônio imaterial é entendido nas políticas públicas. O uso das imagens, em especial das fotografias, ajuda nesse processo de construção discursiva, visto que ajuda a mostrar aquilo que, muitas vezes, está escondido nos textos dos dossiês e nos escritos que estão restritos ao uso do IPHAN.

É da análise das fotografias presentes nas publicações dos dossiês para registro como o patrimônio imaterial que busco entender como os discursos autorizados se constituem com base na narrativa visual do patrimônio imaterial. Assumem a ideia de ação social dentro do aspecto da luta pelo reconhecimento enquanto patrimônio e com uma função social própria colada na ideia de elementos da memória (Candau, 2021, p.18). As imagens, sobretudo, as fotografias presentes nas publicações dos dossiês passam a integrar elementos da formação discursiva do patrimônio.

O processo de escolha e a fixação das imagens em textos e contextos para representação do patrimônio são o cerne da questão. Composto ao lado dos textos dos dossiês, e como parte integrante dos bancos de imagens (acervo técnico do IPHAN), as fotografias dialogam ²⁹ com o campo do patrimônio pelo seu caráter representativo: ilustram, acompanham, descrevem e interpretam os patrimônios. As fotografias sustentam o discurso autorizado dos patrimônios.

O registro fotográfico presente no campo dos dossiês do IPHAN é um recorte etnográfico, em especial, para o Patrimônio Imaterial, de ocorrência cultural (Mathias, 2016). As imagens contidas nas publicações dos dossiês acionam as relações de poder na escolha e na seleção do que pode ser “apresentado” como patrimônio.

²⁹ É possível pensar que “é provável que a invenção da fotografia tenha favorecido a construção e manutenção da memória de certos dados factuais – acontecimentos históricos, catástrofes -, mas também fatos familiares, oferecendo, simultaneamente, a possibilidade de manipulação dessa memória” (Candau, 2021, p.117-118)

A base teórica está centrada nos conceitos e categorias da Antropologia visual, ou seja, entender e aplicar aos estudos do patrimônio imaterial são o desafio diante da literatura e das propostas metodológicas centradas nas imagens. Como as imagens são trabalhadas nos patrimônios imateriais? Como a Antropologia visual se estrutura como uma estratégia para entender as fotografias que estão coladas nas publicações dos dossiês do patrimônio imaterial?

A chamada referência à identidade patrimonial brasileira cujos processos se reconhecem na trama entre imagem e texto são preponderantes para que possamos entender que a fotografia tem um caráter legitimador: o papel do antropólogo inventariante (Tamaso, 2015). A produção da fotografia patrimonial e os fotógrafos institucionalizados. Do produto para os produtores, precisamos entender essa via e sobre a qual a construção dos sentidos e significados fazem parte da ação social.

Uma etnografia dos processos patrimoniais deve seguir o percurso de entender os sentidos patrimoniais do Patrimônio Imaterial através das fotografias, visto que se constitui como uma metáfora para trazer à tona e entendimento de como técnicas fotográficas se fazem presentes, destacando a captura das realidades e a tensão entre a necessidade do antropólogo sobre o estatuto da escrita e a transferência pelo uso da visualidade (Solha, 1998).

A fotografia patrimonial é usada no sentido de promover a experiência do cotidiano, das tradições e da representatividade das pessoas nas imagens. Ainda, o “registro” de imagem para “o registro” de patrimônios como estratégia polissêmica aos patrimônios. A fotografia passa a cumprir a função de “recolocar” a autenticidade nas práticas sociais. Um dossiê, desse modo, é simbolicamente um recurso narrativo que legitima um patrimônio, ou seja, entender o uso das fotografias e como, dentro dos dossiês, elas representam os patrimônios imateriais. Além disso, compreender o poder das imagens como capazes de dar autenticidades às práticas, lugares, saberes e todo instrumental categórico que permeia a noção de representação patrimonial (Fonseca, 2006; Arantes, 2009; Gonçalves, 2012; Tamaso, 2012).

2.3.1 Do “Registro” ao “registrar”: as narrativas visuais dos dossiês

As publicações que envolvem o patrimônio imaterial normalmente incluem narrativas visuais que ilustram e documentam a prática cultural, a expressão e as formas reconhecidas dos grupos e comunidades. Os processos de reconhecimento do patrimônio no Brasil estão marcados pela consolidação da identidade nacional e dos processos de construção da memória social (Halbwachs, 2003).

Patrimônios divididos em escala material e imaterial são parte integrante de uma construção arbitrária da história social e cultural brasileira. Ligado à ideia de preservação, o Patrimônio Cultural cumpre inúmeros papéis para a memória social (Simão, 2001; 2015). Onde o patrimônio se fixa como memória ele se torna operativo, ou seja, criam-se hierarquias de quem e como se deve ser “patrimônio”. Essa instância está atrelada ao discurso autorizado do patrimônio e das formas sociais da representação dos grupos (Smith, 2006).

As fotografias são leituras do mundo e são capazes de gerar interpretações dos modos de agir e pensar de determinada sociedade. Quando tratamos de imagens, entendemos as fotografias como parte delas, de modo que as fotografias do passado são acionadas como performances rituais, acionadas em determinados momentos, são “registros” das práticas do passado e das identidades dos grupos. Fotografias são expressões ressonantes do mundo.

A imagem do “que foi”, dessa forma, torna-se um conteúdo inscrito no passado e selecionado como signo da memória. Sentidos e valores são acionados como resultado da luta pela “aceitação”, “controle”, “seleção”. As imagens fotográficas são, portanto, colonizadoras do olhar. Sendo um signo, passa a ser também parte da memória social e dos “patrimônios”. O que uma fotografia comunica deve ser o reconhecimento dos sentidos e significados atribuídos aos grupos. Quando pensamos em imagens, especialmente as que estão ligadas aos patrimônios, devemos questionar qual repertório cultural produzem e qual sentido patrimonial delas?

A produção técnica dos patrimônios deve ser representação do passado e classificação diante do sentido patrimonial. Diante dos processos técnicos, existe o duplo sentido usado na técnica de “construção” e consolidação dos elementos patrimoniais. A divisão entre os processos está centrada em uma escala de meios distintos dos quais, “para pensar” as fotografias, estão a configuração de como elas são usadas nos recursos do tombamento e no recurso do dossiê (Iphan, 2000; Iphan, 2006).

A ideia de preservação do Patrimônio Cultural está relacionada aos processos técnicos que inclui desde o decreto nº 25 de 1937 (Brasil, 1937), passando pelo Livro do Tombo, que especifica os bens de natureza material, em especial, edificados. Dessa forma, o Tombamento consta como análise de sua natureza jurídica à vida da imprecisão doutrinária [...] (Castro, 1991, p.01), colada a noção de preservação “toda e qualquer ação do Estado que vise conservar a memória dos fatos ou valores culturais de uma Nação” (Castro, 1991, p.05).

As instâncias do Tombamento colocam a ideia de que “o bem jurídico, objeto de proteção, está naturalizado na coisa, mas não é a coisa em si: é o seu significado simbólico, traduzido pelo valor cultural que ele representa” (Castro, 1991, p.33).

Para essa ideia de tombamento, é pensar que as imagens, em especial, as fotografias são categorias da representação, ou seja, cumprem a lógica do significado simbólico de alguma coisa. São com as fotografias tiradas tanto para o registro quanto para o tombamento que as construções narrativas sobre os patrimônios tomam forma, trabalho de construção do olhar sobre o que se determina como patrimônio.

É possível pensar que “as fotografias viabilizam os estudos dos bens culturais espalhados pelo Brasil, objetos de análise para o Tombamento” (Lima; Melhem; Cunha, 2008, p.24). Segundo Tamaso (2007, p.14), ao pensar novos olhares sobre velhos objetos é possível compreender que “os laços sociais existentes nesses lugares se tornam valores irrelevantes se comparados ao poder econômico e político que entra em cena, quando os lugares se transformam em patrimônios”.

Para os Registros de Bens Culturais existem os atos administrativos que se aplicam aos Bens de Natureza Imaterial, instituídas pelo Decreto nº 3.551 de 2000 (Brasil, 2000). Existem instrumentos legais voltados para a preservação e no tocante dos atos, para o reconhecimento e valorização do Patrimônio cultural imaterial brasileiro. Portanto, os bens conhecidos como “imateriais” são todos os que contribuem e são alicerce da formação social brasileira de forma que todo o processo de representação legais desses bens devem ser considerados dentro dos critérios de práticas, representações, expressões e lugares, seguindo-se dos saberes técnicos e da dimensão da identidade nacional (Iphan, 2012).

O ato de Registro garante aos “bens” o título de Patrimônio Cultural do Brasil e passam a ser agrupados segundo critérios jurídicos de inscrição. O ato do registro se consagra nos Livros de Registro. Como um álbum de fotografia, o “registro” “ressignifica” o bem, dando-lhe um estatuto de autoridade e condições de ser pensado a partir da natureza e dos significados pertinentes aos grupos, instituições, comunidade, ou seja, a todos aqueles envolvidos. Registrar é como capturar a essência das práticas, lugares, formas de expressão e memória dos grupos formadores da Nação (Iphan, 2012; Fonseca, 2000).

2.3.2 Performance e performatividade: pesquisas por/entre imagens

Pesquisas documentais, tanto para o Tombamento quanto para o Registro, relacionam-se a buscar elementos para entender a dinâmica do bem cultural; parte da pesquisa etnográfica, bibliográfica e de campo. Dessa forma, é possível pensar em “registro” e “registro” quando se tem a influência da pesquisa para coleta de dados. Parte integrante e significativa desse processo, especialmente para o Registro do Patrimônio Imaterial, está no trabalho etnográfico.

Assim, juntamente com a participação dos grupos, tem-se todo trabalho etnográfico dos antropólogos inventariantes (Tamaso, 2015).

Valorar o patrimônio é, dessa forma, o conceito que produz a diversidade e a hierarquia na mesma medida. Existe dentro do circuito do patrimônio a disputa em que “não se está disputando o objeto, mas o que ele significa, para uns como obra de arte, para outros como símbolo de devoção e peça fundamental nas trocas simbólicas cotidianas e rituais” (Tamaso, 2007, p.14). A autora compreendeu essa disputa a partir do contexto dos santos levados pelos museus.

A interpretação do sentido e dos significados de ser “patrimônio” torna o trabalho de campo um processo completo diante do conflito em construir sentidos para as práticas dos grupos. Para entender as fotografias nos tombamentos é preciso compreender a importância do trabalho técnico da área de pesquisa e documentação do IPHAN, “iniciado na década de 1980, quando os acervos documentais passaram a ser objeto de maior valorização, com a criação da Coordenação de Registro e Documentação (CRD) na Estrutura Regimental do IPHAN [...]” (Lima; Melhem; Cunha, 2008, p.08; Castro, 2016).

Os trabalhos dos fotógrafos, sejam eles como especialistas técnicos ou como atuantes nos processos, estão diretamente ligados aos processos de reconhecimento técnico de um pessoal apto a “retratar os bens ou objetos a serem protegidos” (Lima; Melhem; Cunha, 2008). “Fotógrafos do patrimônio” são aqueles com trabalhos voltados para a preservação do conjunto de elementos denominado patrimônio. A ideia de mapear o trabalho desses profissionais está marcada dentro do registro do patrimônio material, “ratificando a grande importância da prática fotográfica para os trabalhos de tombamento”, Rodrigo M. F. de Andrade se refere à fotografia como documento indispensável [...]” (Lima; Melhem; Cunha, 2008, p.24).

Segundo Chuva (2012), para os patrimônios existe uma guerra de memórias, no sentido de mostrar que a invenção das narrativas para os patrimônios deve ser estratégia no discurso. A quem pertencem os patrimônios? É uma questão que quando acionada diante da divisão “material” e “imaterial” se torna mecanismo de luta. Dos tombamentos e da celebração da riqueza patrimonial, estão a ideia de consagração e de tensão. Quando pensamos a partir do uso das fotografias, é possível entender o trabalho necessário para a construção dos olhares.

Qual o conteúdo das mensagens colocadas nas fotografias dos patrimônios? “registros” e “registros”, ou seja, mensagem carregada de conotação. A fotografia passa a ser, é o sentido da leitura, um caráter arbitrário da seleção e do peso da construção narrativa. Conectada aos textos, “um controle da imagem”, as fotografias possibilitam múltiplas interpretações (Freund, 2010). O que se pode pensar sobre as fotos inseridas nos trabalhos técnicos é que elas têm um

discurso e permitem múltiplos discursos sobre elas. Dessa tensão, são propriamente as imagens passíveis de leitura polissêmica que o recurso do uso das imagens tensiona as análises.

Segundo Freund (2010), a fotografia passa a se constituir como um recurso documental ao apresentar a realidade. Como documento, ela apresenta emoções, recorte da realidade, o campo representado, a intencionalidade do autor e os sentidos da representação. Quem “lê” uma fotografia recebe informação, sensação e representação do contexto social e cultural da qual ela foi produzida. Isso se reflete em um processo de convergência simbólica.

No campo do patrimônio, essa convergência é metodologicamente atestada nos processos que agregam o uso das fotografias. O próprio trabalho técnico exige o uso do recurso, sendo ele, uma força e uma tensão no processo dessa construção. Quais as fotos? Quem as tira? A quem se destina? Quais serão usadas? Como serão usadas? A ideia de imagem visual na produção dos trabalhos técnicos direciona o trabalho com as fotografias do IPHAN para um objeto de pesquisa. Por que podemos pensar como um conjunto de imagens representa um grupo ou uma manifestação?

Essa “tradutibilidade” de textos em códigos de imagem, acionada dentro da metodologia do Patrimônio imaterial, carrega um elemento a ser pensado. Digo que os dossiês se usam de fotografias, algumas postas juntamente com os textos, outras usadas no banco de dados, como recursos narrativos. Os bancos de dados são acessados pelo pessoal técnico do IPHAN. Os dossiês publicados têm domínio público, portanto, são fotografias em categorias analíticas em contextos distintos.

No jogo das agências sobre como se articulam patrimônios, a experiência na produção dessas imagens desperta a ideia de narrativas visuais, ou seja, pensada como o lugar da produção do outro. No contexto antropológico, que aqui se usa como recurso, o “contexto político da seleção” está na ressonância produzida pelos dossiês e pelo conhecimento partilhado.

O que se aponta nesse processo é que as linhas narrativas para os dossiês servem a ideia de imagem como uma figura retórica” (Joly, 1994). No processo de construção do patrimônio, o que se tem é que a imagem fotográfica está atrelada a produção técnica, noção de coleção e sentido, isto é, quando colocadas juntamente como recursos narrativos textuais. O trabalho profissional, seja ele pelo antropólogo inventariante ou por técnicos especializados, diz respeito à construção de separação para descrição e análise.

3 O ENCANTO (ENTRE) OS DOSSIÊS

O presente capítulo tem por objetivo apresentar os dossiês do IPHAN³⁰, ressaltando as narrativas fotográficas e como elas constroem a ideia de patrimônio. Para a análise imagética, apresento dois dossiês publicados pelo IPHAN: Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá e Registro do Modo da Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira.

Conforme explicitado no capítulo de metodologia desta tese, a dinâmica consiste na seleção das fotografias que estão publicadas no dossiê e algumas fotografias enviadas pelo IPHAN durante o trabalho de pesquisa. O primeiro material está impresso e/ou em formato digital e o segundo material foi enviado pelo arquivo do DPI. Durante a seleção, escolhi algumas fotografias. Considero grande parte delas contidas nas publicações, para se observar como o fluxo das imagens aparece no processo de construção da narrativa.

A ideia é compreender como as fotografias ressoam como narrativas que convencem sobre os sentidos de patrimônio. A ideia do imagético como uma estratégia que funciona para a construção do sentido de patrimônio, em especial, do patrimônio imaterial. Textos e imagens se situam para entender como os documentos e os arquivos são usados no processo de documentação fotográfica dos povos indígenas.

A publicação que versa sobre a Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá contempla a questão indígena e foi uma das primeiras a serem elaboradas pelo IPHAN. O rico trabalho etnográfico dá o tom e a dimensão de um trabalho com imagens significativas e ricas em termos de análises. Desejei, dessa forma, abarcar as questões de uma produção etnográfica voltada para os indígenas. A escolha da arte gráfica, dá-se, especialmente pela representatividade da arte gráfica e sua importância para os povos indígenas.

O Registro do Modo da Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira é um trabalho que aparece em dois Livros de Registro: Livro³¹ de Registro das Formas de Expressão e dos Saberes. Busquei, ao selecionar esse material, trazer à tona um trabalho voltado para questão da performance que marca a arte. A publicação tem um conjunto de imagens que apresenta fotografias históricas, produções dos grupos e de fotógrafos contratados para a captação das imagens.

³⁰ Ver anexo 1 – Dados sobre a produção dos 22 anos do Patrimônio Imaterial no Brasil.

³¹ Considerado a dimensão do livro, a partir do dossiê. A produção está representada como importante fonte de conhecimento, ressaltando o impacto da publicação para a visibilidade do documento. Dessa forma, entender essa questão é explorar que coleção se define pela falta, ou seja, existe um processo de escolha feita aos dossiês, dos quais alguns vão virar livros. A fotografia torna-se eficaz dentro desses livros porque representa um objeto selecionado dentro de um arbitrário cultural. Entende-se, desse processo, a dimensão do uso da continuidade do acesso às imagens ressaltando elementos selecionados de uma prática em vias de patrimonialização.

Considero para as análises o percurso que as fotografias fazem dentro da publicação, considerando que elas dizem sobre a memória de seus processos de construção. Cada fotografia se revela individualmente e, em conjunto, dentro da narrativa. É possível definir elementos de ordem da construção de personagens, retratos, detalhes sobre os processos, as técnicas, as estruturas e todo contexto no qual se inserem. São um recorte de uma linguagem narrativa que versa sobre o movimento de pensar e sentir os patrimônios imateriais.

O esforço analítico de leitura dos dossiês recai sobre a demonstração das imagens como capazes de construir um sentido para a ideia de patrimônio imaterial. Dito isso, recai também sobre a expressão das fotografias como parte de uma ideia narrativa sobre como os olhares das imagens são capazes de convencer. Convencem que as imagens sobre práticas culturais, memórias e saber fazer são evidências de como a política pública voltada para o patrimônio se apresenta no Brasil.

Verifica-se também que as publicações dos dossiês funcionam como artefatos, ou seja, fazem parte de uma teia de interdependências. As fotografias ali contidas circulam em outros locais também. Dentro do corpo do texto do dossiê elas funcionam no plano estratégico representativo. Isso quer dizer que se apresentam com funções estéticas, antropológicas, entre outras.

Os dossiês são documentos. As imagens contidas nos dossiês documentam. A relação entre eles está no sentido performativo, ou seja, que as fotografias fazem um papel de mediação. Dá-se, então, a ideia de uma etnografia dos processos. É preciso compreender que processos são formas de agir, entendendo que as fotografias funcionam como agentes na narrativa que se propõem a construir.

As análises aqui presentes buscam encontrar uma narrativa sobre o uso das imagens nas publicações, ressaltando aspectos como a estética das fotografias, seus usos e suas estratégias de aplicação. Cada livro publicado tem um conjunto de imagens para além das fotografias que também apresenta um elevado grau de importância. Contudo, não farei uso destas imagens, pois quero me dedicar ao trabalho com as fotografias – que já possuem um número elevado.

Os livros publicados funcionam como objetos de arte. São uma dimensão da estratégia narrativa. Eles presumem que exista uma relação entre o que se mostra e o que se pretende perpetuar. Os livros são de altíssima qualidade e prezam pela impecável produção de arte. A coleção destaca alguns patrimônios em detrimento a outros e se constitui como instrumento de seleção dentro do conjunto do patrimônio que, por si só, já é seleção. Os patrimônios selecionados nos livros assumem uma dupla configuração: representarem os patrimônios elencados e mostrarem a falta que os demais acionam por não terem sido elencados.

3.1 Livro do Registro das formas de expressão: Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá

As imagens dos povos indígenas, dentro da Antropologia, revelam uma construção imagética carregada de pormenores. Como testemunhas das alteridades e cosmologias, o papel do Antropólogo no trabalho etnográfico é muito mais do que “registrar” costumes, sistemas de valores, pessoas e suas práticas de modo que o registro traz à tona uma tensão íntima entre o processo verbal e visual (Solha, 1998).

Crê-se numa dialética com a coexistência de duas mensagens: as fotos retratam os “outros” e suas pertencas e o “recurso estratégico que se alia ao caderno de campo, permitindo registrar o que dificilmente conseguimos descrever em palavras” (Novaes, 2008, p.13).

Quando transpostas as ideias de uma representação do indígena dentro do circuito do patrimônio, chega-se a exata dimensão da representação dos grupos e suas epistemologias a partir do que o IPHAN legal dispõe. Como instrumento oficial de uma política cultural voltada para o patrimônio imaterial, para o INRC é preciso construir, entre outras coisas, conhecimento sobre os bens culturais de forma que abranja a dimensão de “produção de documentação” valendo-se da construção dos dossiês (INRC, 2000). Toma-se a dimensão antropológica, seguindo-se de todo conjunto de elementos que compõem a produção de um trabalho etnográfico. O INRC (2000) está colado ao olhar “patrimonial” e sobre suas práticas, presente no contexto dos grupos e descritas sob o viés da tradição, da memória e da identidade dos grupos.

O Dossiê Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá, da pesquisadora Dominique Gallois, é uma produção imagética considerada como objeto de análise, visto que as fotografias foram produzidas e utilizadas dentro desse viés. O trabalho está descrito metodologicamente como um produto de caráter etnográfico na perspectiva patrimonial, mas contempla a possibilidade de ação dos grupos envolvidos de forma que, sua produção total, é uma linguagem dos grupos e para os grupos (INRC, 2000).

Para a consolidação do INRC foram feitos o mapeamento, considerando que o trabalho realizado pela Gallois é uma etnografia sobre o grupo com localização específica e território demarcado. O processo nº 01450.000678/2002-27 se inicia em 2002 e tem sua inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2002 (Gallois *et al*, 1998; Iphan, 2006).

O trabalho do INRC (Iphan, 2006) do dossiê nº 02, e inscrito no Livro do Registro das formas de Expressão, dialoga com a noção de que “serão inventariadas não as linguagens em abstrato, mas o modo como elas são postas em prática por determinados executantes” (INRC, 2000, p.31). Ser considerado patrimônio ou querer ser patrimônio, especialmente o imaterial,

demanda um trabalho coletivo, centrado na capacidade que o grupo tem de acionar as metodologias necessárias para uma experiência institucional. O trabalho de Gallois desenvolvido entre os Waiãpi no Amapá foi muito importante para o reconhecimento da Arte Kusiwa como patrimônio imaterial.

A etnografia e todo trabalho de campo produzido por Gallois (1998) descreve aquilo que se chamou de “pesquisa cerceada pela Funai no Amapá”, no sentido de trazer à tona o Caso Waiãpi e a questão das disputas de terras. A referida pesquisadora revela sua trajetória de chegada no Brasil em 1975, destacando o acordo bilateral Brasil-Bruxelas e ressalta seus trabalhos de assessoria junto às aldeias na região Amazônica como parte das pesquisas do mestrado.

Ao longo de 20 anos desenvolveu um vasto e completo trabalho sobre a dinâmica dos povos do perímetro amazônico (Gallois, 1998). A autora dialoga também como assessora da comunidade. Dessa forma, “sempre articulei a investigação científica de temáticas relevantes à etnografia desta comunidade particular” (Gallois, 1998, p.03).

Gallois é antropóloga graduada em Sciences Sociales Economiques et politiques pela Université Libre de Bruxelles, na Bélgica. A formação acadêmica se no mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo na década de 1980 e no Doutorado, também pela USP em 1988.

O texto retirado da plataforma Lattes da autora (CNPQ, 2021) revela a trajetória de formação seguida da experiência nos trabalhos que envolvem povos ameríndios e no escopo de pesquisa que envolve povos indígenas, tradições orais, cosmologias indígenas, comunidades do Norte do Brasil e patrimônios indígenas. Os registros visuais foram produzidos a partir das estadias em campo e compreendem o trabalho de décadas entre os Wajãpi.

As terras dos Wajãpi estão circunscritas na área situada entre Brasil e Guiana Francesa, delimitada entre as bacias dos Rios Jari, Oiapoque e Araguari (GALLOIS 2011). Segundo dados do Seasi/Sesai (2014)³², são 1221 indígenas no lado Brasileiro entre o Pará e o Amapá e 950, segundo dados do Grenand (2009), para as terras da Guiana Francesa. Os dados apresentados estão no Portal dos Povos Indígenas (2022)³³

Como matriz linguística dos Wajãpi é o Tupi-Guarani, sobre a área demarcada de terras pertencentes aos indígenas, está descrito a declaração de posse permanente (Gallois, 2011, p.45)

³² Sistema de Informação de Atenção à Saúde Indígena.

Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/saudeindigena/asesai/sobreasesai.html> Acesso em 10 de janeiro de 2022.

³³ Portal dos Povos Indígenas.

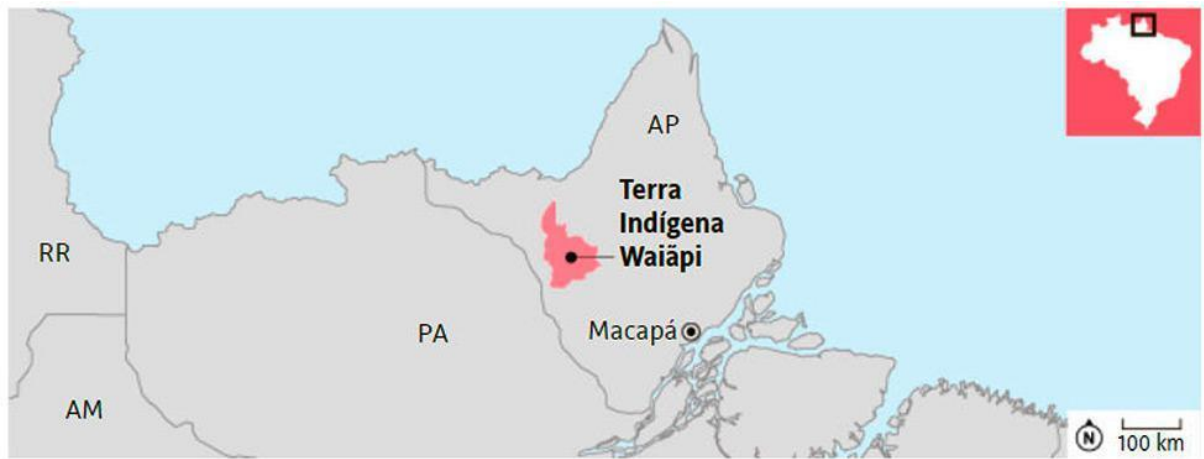
Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos Acesso em 10 de janeiro de 2022.

A Portaria nº 544, de 23 de outubro de 1991, do Ministério da Justiça (DOU de 24/10/91), declara a área de posse permanente indígena e determina a demarcação de 573.000 ha., incluindo em seus limites a faixa sul reivindicada pelos Wajãpi. É com base no memorial descritivo desta portaria que os trabalhos de demarcação física foram iniciados, dois anos mais tarde.

O que se tem para essa ideia é todo um trabalho histórico de lutas e movimentos dos povos indígenas para a conquista de direitos (Gallois, 1998; Gallois, 2002; Gallois, 2011). As práticas do grupo em transformar traços em arte, expressam a cultura Wajãpi. No olhar antropológico ao grupo, pesquisas como as de Gallois, são importantes para entender a dimensão da produção etnográfica que “garantiu” alguns direitos ao grupo, entre eles, o de ser patrimônio.

Para pensar a cosmologia do grupo, deve-se pensar espacialidade, território e construções dos sistemas econômicos e culturais da população. O que se tem é uma especialidade com terras demarcadas. Na imagem 1, é possível observar a demarcação das terras do grupo.

Mapa 1 - Localização das terras Wajãpi³⁴



Fonte: Unicamp, 2022

A tangência entre localização e pertencimento do mesmo modo que concede aos grupos estratégias políticas, reverbera sobre a necessidade de muitos movimentos e de ações sobre a forma como essas lutas acontecem. Segundo Wajãpi (2019, p.07),

O meu povo Wajãpi migrou do médio curso do rio Xingu há séculos atrás para a região que veio a ser chamada de Amapá. Migramos para viver melhor,

³⁴ Localização das terras Wajãpi. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/luiz-marques/somos-todos-wajapi> Acesso em 10 de janeiro de 2022.

longe dos inimigos. Alguns antigos do povo explicam que aqui no Amapá já havia outros Wajãpi vivendo quando a migração mais recente chegou, esses primeiros Wajãpi migraram por causa dos inimigos que tínhamos e que incomodavam a vida do povo. Por outro lado, outros antigos do meu povo contam que não havia Wajãpi vivendo aqui na região do Amapá antes dessa grande migração.

Os povos Wajãpi tem uma intensa organização política, oriunda da conexão com os antropólogos. A organização territorial, segundo Gallois (2011, p.26),

Há várias décadas, os Wajãpi estão engajados num processo que conjuga a diversificação de suas atividades produtivas e a aquisição de bens industrializados, cujo consumo vem aumentando significativamente desde esse período. O ciclo anual de atividades não inclui apenas as tarefas voltadas à subsistência, pois - para suprir as dependências adquiridas já no início dos anos 70 na convivência com os postos de assistência, todas as famílias também alocam parte importante de seu tempo à produção destinada à comercialização: artesanato, produtos vegetais e ouro aluvionar.

Essa dinâmica revela que as práticas são responsáveis pela união do grupo, tendo nas atividades desenvolvidas a conexão política necessária para a luta do povo. O processo de invasão por “gateiros” e por outros grupos exploradores, foram fatores de ação do grupo de outras entidades para assegurar a permanência dos indígenas e a não-vinculação com outros grupos.

A ideia da demarcação das terras está em conjunto com o pensamento de que “o entrelaçamento das atividades sociais, rituais, produtivas e de controle territorial com as tarefas da demarcação foi uma exigência dos Wajãpi, enquanto mediadores do processo, em campo” (Gallois, 2001, p.49).

Segundo Gallois (2002), sobre a arte gráfica do povo Wajãpi, existem as representações simbólicas, os espaços de representação e os sentidos e significados apresentados pela arte. É possível, nesse sentido entender que

Os motivos gráficos wajãpi possuem denominações de animais e artefatos, as quais, na verdade, não estabelecem uma relação semiótica entre referente e referência tal qual faz sentido para grande parte das artes ocidentais. Portanto, não teriam verdadeira utilidade análises formalistas centradas nos elementos e motivos gráficos em si, e muito menos a aplicação de paradigmas linguísticos, pois estes não teriam qualquer rendimento para o estudo do kusiwa. O foco de interesse é de fato a composição gráfica, o meio expressivo que realiza em âmbito global o estilo inconfundivelmente wajãpi. Os motivos isolados pouco revelam sobre o modo wajãpi de pensar a arte, é só através das composições e dos suportes onde elas surgem que algo realmente sério pode começar a ser dito (Gallois, 2002, p.262).

Toda arte é um diálogo expresso com as cosmologias indígenas. As representações estão, como diz Gallois (2002), centradas na construção da relação entre o todo e as partes.

Dessa forma, a composição gráfica é expressiva e cultural. Aqui, menos a arte e mais as fotografias produzidas para o dossiê do IPHAN. Além disso, formas e sentidos contidos nas escolhas das imagens. As fotografias contidas no dossiê são de autoria de Dominique Tilkin Gallois, Marina Weis (assessora dos indígenas na época) e Catherine Gallois.

Gallois é antropóloga, portanto, seu olhar sobre as imagens é de uma pesquisadora de campo concentrada na “tradução” do grupo. Dar conta da cosmologia do grupo, da constituição da sociedade, da luta política do grupo e da representação da trajetória do grupo para “ser patrimônio”.

As imagens são construções emblemáticas, de modo que a fotografia dá suporte aos outros muitos processos: escrita, audiovisual, política. Quando produzidas, as fotografias de uma alteridade distanciada criam uma dialética entre pesquisador e objeto pesquisado.

Aquilo que podemos chamar de mediação, eis o trabalho desempenhado pela antropóloga durante a estadia em campo, neste caso, durante os muitos anos de trabalho com o grupo indígena. A produção política do trabalho, centrada na relação entre o trabalho do pesquisador e a relação com a comunidade, é sempre no sentido de construir o arbitrário necessário para entender a demanda do grupo. Segundo Wajãpi (2019, p.19), ao falar da dimensão política na produção de conhecimento sobre o grupo, ressalta que

As histórias contadas pelo meu povo Wajãpi vem das lembranças e memórias que estão latentes na nossa mente. Até recentemente somente os antropólogos e pesquisadores registravam os conhecimentos, os saberes, as histórias e memórias em documentos orais e escritos, agora, **nós Wajãpi estamos registrando** o que os nossos sábios, os nossos anciões, contam e contavam para nós (grifo nosso).

Quando dos saberes e das práticas sobre a produção da demarcação de terras e outras conquistas, o trabalho de Antropóloga “Sa’i Dominique Gallois, [e outros] lutaram arduamente para fazer a demarcação da nossa terra, para mostrar aos outros Wajãpi a importância de termos o Território Wajãpi legalmente demarcado” (Wajãpi, 2019. p, 26).

Para entender Wajãpi como patrimônio, recorrendo às instâncias das políticas culturais, vemos que o grupo, organizado politicamente, transforma-se em um grupo de luta política, de ação social. Acionam a categoria patrimônio como estratégia no sentido de “registro” é mostrar que essa “necessidade” faz parte das ações do grupo em favor da coletividade.

Quando transposto a ideia de tornar a arte do grupo patrimônio, a ideia e dimensão da categoria passa a ser usada como tradução dessa expressão de “ser” para “pertencer”, ou seja,

tornar a arte parte da identidade nacional, pertencente a memória coletiva brasileira, é recurso indispensável diante de coisas como esquecimento.

Ao pensar patrimônio na sua dimensão imaterial, ao construir um dossiê que ressalta a “importância”, o grupo identifica, seleciona, categoriza as tradições, as práticas, as expressões e toda dinâmica que circula a coletividade. Para a arte retratada existem padrões, códigos, tintas, instrumentos, material e sentidos e significados. Ao grupo pertence o saber, pois “o kusiwa permite aos Wajãpi manipular as relações sociais com os estrangeiros, os bichos-humanos (ou humanos-bichos) de outros tempos e de hoje” (Barcelos Neto, 2002, p.263).

O que existe, presente na representação do Livro do IPHAN, é uma apresentação dos elementos das formas de expressão centradas na ideia do grafismo indígena, sendo sua iconografia e seus elementos constitutivos. Aqui eles são centrados a partir das fotografias que pouco representam a arte, mas os sujeitos envolvidos no processo artístico. Segundo Gallois, (1992, p.210)

A arte iconográfica Waiãpi relaciona-se diretamente com a elaborada cosmologia desse povo Tupi-Guarani. Ela se refere diretamente ao mundo dos outros. E, nesse sentido, constitui-se como um dos meios de comunicação privilegiados com o mundo sobrenatural.

O instrumental categórico sobre a arte iconográfica celebra a visão de mundo do povo, da mesma forma, que se torna instrumento de ação. ‘A arte Wajãpi serve para agir, tem potência e agência “conceito Wajãpi de "pintar" (o-mongy) e carrega, aliás, este importante significado: pintar é ao mesmo tempo "decorar" e "alterar o estado da pessoa” (Gallois, 1992, p.227).

Tornar patrimônio esse fluxo é entender os muitos usos da arte para o grupo. Quando transporta a ideia de construir sobre a arte a “ação patrimônio”, tornar o conhecimento e as práticas do grupo acessíveis a todos é tensionar todo esse processo de representação.

No dossiê entregue ao IPHAN, essa dinâmica precisa aparecer representada de muitas formas, entre elas, as fotografias “tiradas” do grupo, usando a arte, produzindo a arte e tensionando a representação da arte com tudo aquilo de simbólico que ela pode apresentar. O

dossiê começa com os traços da arte gráfica. Apresenta o enlace das formas e das cores representativas do povo.

Imagem 5 - Capa das publicações dos dossiês do IPHAN



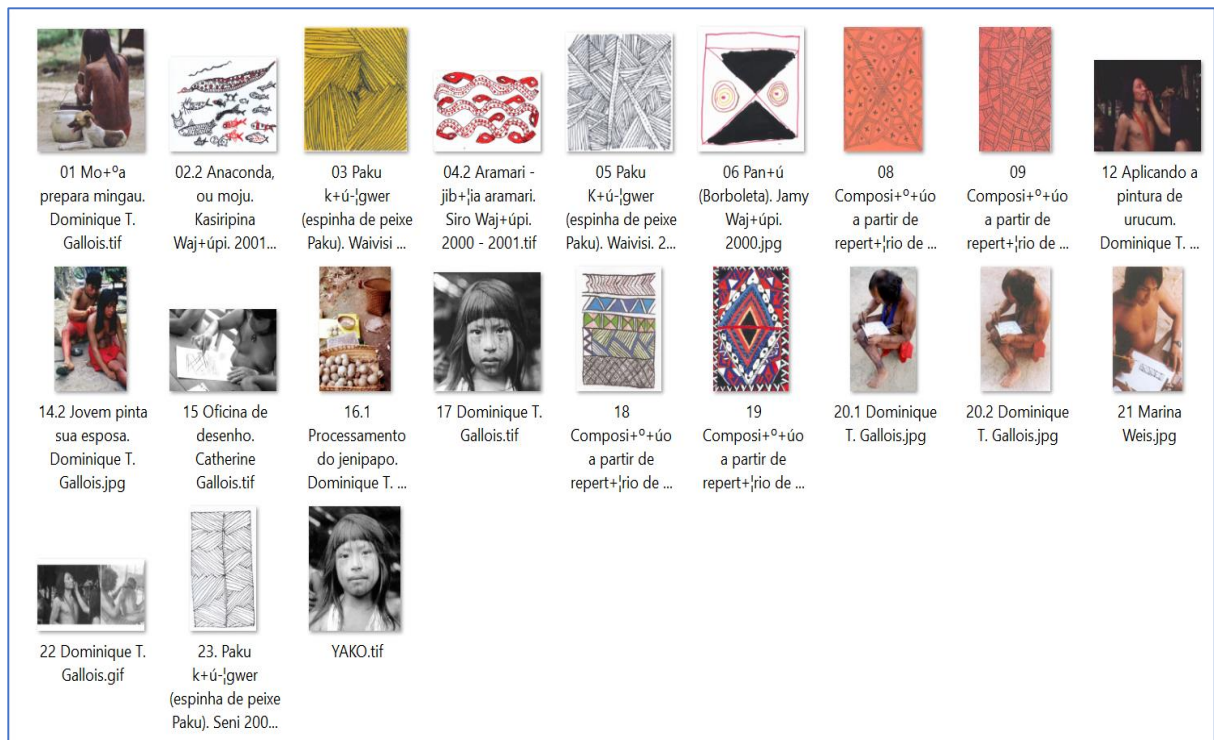
Fonte: IPHAN

Existem duas publicações dos dossiês número 2 do IPHAN. O primeiro está escrito Wajãpi e o segundo Arte Kusiwa. Foram publicados com diferenças sutis por questão de ajustes metodológicos. A primeira fotografia apresenta o Grupo de família. É uma fotografia etnográfica, uma imagem visual no suporte "dossiê" cujo documento está disponível publicamente na página oficial do IPHAN. Também existe uma versão impressa do documento que pode ser solicitada.

Preferi me ater ao recurso virtual para trabalhar as imagens, visto que em momento de pandemia (2020-2022) era a alternativa que eu tinha para trabalhar e como eu já trabalhava o acervo de todos os dossiês do IPHAN disponíveis no *site*, o manuseio era facilitado. Como etnógrafa, talvez, em terceira via (Geertz, 2008; Geertz, 2012), utilizo-me de muitas plataformas para fazer valer análise imagética aqui desenvolvida.

Recebi do corpo técnico do IPHAN material referente ao trabalho feito com as fotografias e outras imagens para a construção do dossiê. O material será intercalado com as imagens que estão contidas nas publicações dos dossiês publicados (Iphan, 2002). As fotografias enviadas têm uma qualidade técnica superior daquelas que foram “inseridas” no dossiê que está na *internet*. Quando intercaladas no trabalho, atendo-me somente as fotografias, embora entenda a importância das outras imagens (figuras, pinturas, desenhos e outras).

Imagem 6 - Conjunto de fotos do banco de dados do IPHAN (acervo técnico)



Fonte: DPI-IPHAN, 2022

As fotografias estão nomeadas como de autoria de Dominique Tilkin Gallois, Marina Weis e Catherine Gallois. Constam no CD1 na ficha 49. Dessas imagens, 6 constam no dossiê publicado (IPHAN, 2002). A aplicação tem um valor simbólico. Destaca-se pela ideia de seleção. Para diferenciar as fotografias das imagens devemos pensar que “o termo imagem, por sua vez, comporta inúmeros referentes possíveis” (Caiuby Novaes, 2015, p.15).

O trabalho de fotografias e de imagens também passa a ser objeto da problemática de como a postura do pesquisador deve acontecer. É possível entender que

[...] os antropólogos inventariantes encontram-se no mesmo ponto: nem devem se imobilizar diante das novas demandas sociais (participação e/ou coordenação em INRC), nem descartar a postura crítica, relativizadora e ética da prática antropológica (Tamaso, 2005, p.30).

Esse processo, na especificidade deste dossiê, está concentrado na capacidade de mostrar que as fotografias criadas e apresentadas serão, mais tarde, circulantes em todo o mundo. O trabalho ético do profissional, aquele responsável por promover o “registro” da manifestação, transformá-la em bem e em processo pode também ser aquele capaz de dar sentido a um grupo através de duas imagens de grande importância, visto que sua estrutura narrativa e cosmologia difere do grupo estudado.

Neste contexto, observa-se a intencionalidade da escolha e da seleção de quem será “patrimônio” e as consequências e usos desses trabalhos. São muitas as relações postas no debate: entre o grupo e o antropólogo, entre o antropólogo e o sistema de reconhecimento do bem, entre o grupo e todas as esferas que comunicam os “patrimônios”.

Cada tipo de fotografia deve ser analisado tendo em conta a sua especificidade e o contexto de sua produção. Uma distinção fundamental a ser considerada na análise do material fotográfico é a natureza emique ou etique da imagem. No primeiro caso, quando ela foi produzida ou assumida pela comunidade estudada, encontra-se forçosamente impregnada pela representação que a comunidade ou seus membros fazem de si próprios e por consequência expressa de alguma maneira a identidade social do grupo em questão. Já a fotografia feita pelo pesquisador, de natureza etique, é sempre uma hipótese a se confirmar a partir do conjunto de dados recolhidos ou por meio de outros procedimentos de pesquisa (Guran, 2000, p.155-156).

Em síntese, as imagens devem ser usadas como instrumentos de pesquisa, de modo que a análise do material fotográfico deve considerar ambas as perspectivas, tanto o traço emique quanto o etique, pois no primeiro tipo se assume a dimensão da produção pela comunidade estudada e, no segundo, o movimento no qual o pesquisador passa a ser introduzido dentro do contexto da realização fotográfica (Guran, 2000).

Outro ponto importante são as fotografias feitas “para descobrir” e as que são feitas “para contar”. No primeiro movimento “para descobrir” é preciso entender as fotografias feitas como “referência para a construção do objeto de estudo”. Estão imbricados pesquisador e informantes. Nesse uso, as fotografias são enunciativas e ajudam a compreender o dado da realidade descrito. As fotografias “para contar” exigem domínio do objeto de modo que a produção dessas resulta de um amplo conhecimento do que se estuda (Guran, 2000).

Um trabalho como da Dominique Gallois está situado nas fronteiras “para descobrir” e “para contar”, visto que resultam de um amplo conhecimento que ela tem do grupo estudado. Um trabalho etnográfico sobre as práticas cotidianas, os traços culturais, as ritualísticas e todo processo que envolve as cosmologias e as dinâmicas do grupo.

A fotografia escolhida passa a ser a vitrine que representa o grupo e sua cosmologia, especialmente quando a fotografia é um simulacro da noção de “registro”. Duplamente se registra e se faz o registro como algo que qualifica o bem. A seguir, a primeira fotografia selecionada e aplicada.

Fotografia 1 - Grupo da família do chefe waiwai na aldeia de mariry



Foto: Dominique T. Gallois

O tom azul dá o destaque para a imagem. Uma palavra coloca em evidência com o marcador textual “identificação”. Refere-se a página de apresentação do dossiê e relaciona-se a construção de um texto coletivo, pois coloca o grupo como a primeira evidência dos trabalhos. Representa uma família indígena. A legenda da fotografia diz: “grupo da família do chefe *waiwai* na aldeia de mariry”.

Das 26 pessoas que compõem o grupo familiar, as expressões se misturam entre os que detém o olhar para o fotógrafo, especificamente, para a Gallois, e os que contemplam outros lugares. Mulheres, crianças, adultos, bebês jovens trazem para a cena o objeto da constituição do que Lévi-Strauss (1970) chamou de sistemas familiares.

Todos pertencem ao mesmo contexto. Pertencer significa que o coletivo fala pela imagem. Posando para a câmera, mesmo sem alguns deles olharem prontamente para ela. Alguns posicionam-se em pé, corpos como quem tenciona o corpo para uma situação fora convencional. De cócoras, as crianças e os meninos, todos eles, ou na sua grande maioria, olham para o sentido oposto a quem tira a foto. Esta, registra o momento em uma poética de cores azuladas, tensionando a presença de muitas pessoas na cena.

A presença dos indígenas dá um destaque para o fato de que grande parte da página está esvaziada. A imagem se completa apenas na parte inferior. Quisera a autora trazer à tona a ideia

de apagamento, mostrando, aos poucos, que aquele núcleo familiar é remanescente. O grupo simboliza e representa. A foto agrega e aglutina o grupo. A arte que se apresenta no dossiê faz parte do trabalho do grupo e para o grupo. Dessa forma, a fotografia serve para agenciar quem é “em coletivo” e demonstra também que a arte pertence. Pertencer como em uma família, ao coletivo e ao fazer coletivo.

Das muitas gerações que compõem a fotografia, selecionada como instrumento de ação coletiva, velhos, jovens, crianças, homens e mulheres são todos responsáveis pelo que vem a ser a arte indígena representada no dossiê. A relação com a arte e com as expressões da arte são fundamentais para o grupo, especialmente quando elementos dos desenhos corporais expressam a identidade.

A ideia de que o grafismo fora representado nos corpos e deles feito o registro fotográfico e foram feitos desenhos em vários suportes e eles foram utilizados no dossiê, aplicam a dimensão das plataformas usadas para construir e constituir uma arte coletiva. A pintura corporal como representação gráfica está atrelada a técnica do saber fazer e dos usos, sendo estes todos entendidos pelo grupo.

Dessa forma, uma fotografia que se faz do grupo representa também o impacto do coletivo sobre as vivências, práticas e sistemáticas envolvendo o simbólico do uso dos grafismos. O plano estético representativo da arte Wajãpi é encontrado em diversos domínios cosmológicos, ou seja, como plano representativo de tudo que constitui a essência do grupo, da forma de fazer e dos modos de fazer. A ideia de formas de expressão, sendo o sentido e o significados da cultura Wajãpi.

A intencionalidade do autor é permitir a leitura fotográfica do grupo indígena como parte da noção de grupo e de agrupamento, ou seja, o enquadramento de uma imagem-objeto que, dentro do dossiê, é o centro da apresentação.

Ela nos fornece o seguinte pensamento: as práticas são coletivas da mesma forma que o saber fazer da arte indígena. Considerada como primeira fotografia, ela se revela como jogo da expressão visual e como articulação para agenciar o grupo. Aqui vamos considerar para entender o sentido desta e das demais fotografias que elas são “testemunho do olhar particular de um fotógrafo que se utiliza de uma máquina que amplia enormemente a capacidade de ver” (Caiuby Novaes, 2015, p.24).

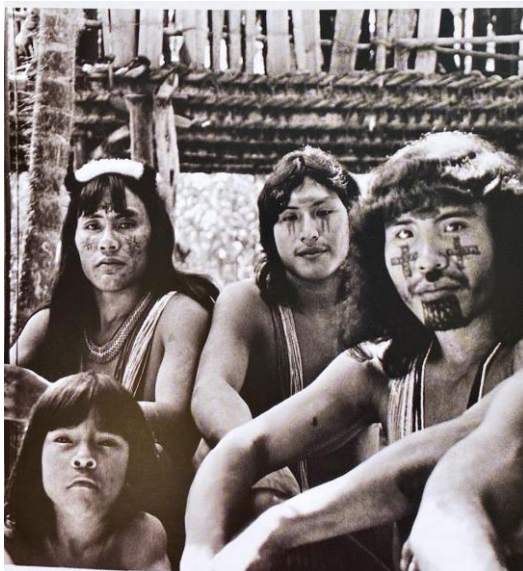
O que pretende, nesse contexto, é que as imagens produzidas, criadas, especialmente sobre os povos indígenas, “contém eventos que não podem ser explicados verbalmente” (Caiuby Novaes, 2015, p.25). Um evento, como aqui a representação da expressão artística do grupo Waiãpi, transforma-se em elemento etnográfico que coloca em evidência o trabalho do

pesquisador-fotógrafo, da mesma forma que incorpora o cuidado com a representação dos povos indígenas que, muitas vezes, está colada à ideia do colonizador.

O sentido do retratado precisa se ater a formatação de uma narrativa que tensiona o olhar, isto é, que coloca em debate a responsabilidade do fotógrafo. Quem seleciona também se posiciona nessa tensão, ou seja, ao IPHAN, especialmente no processo de escolha de quais imagens ocupam qual espaço nas páginas do texto. Essa atividade ficou a cabo da Gallois, um processo de seleção arbitrário e construído pela intencionalidade do que se propõe construir.

A experiência da imagem fotográfica, especialmente dentro do dossiê, funciona como duplo processo de linguagem: (1) visual, na medida que apresenta um conjunto de pessoas indígenas, formalmente colocadas para uma fotografia (2) agencia a presença do grupo cultural pelo aparente pertencimento e pela função que assumem enquanto coletividade e enquanto grupo indígena.

Fotografia 2 - Chefe Waiwai, com pintura anõ kusiwa



Fotografia 3 - Reunidos no final da tarde, os jovens aprendem as tradições contadas pelos idosos

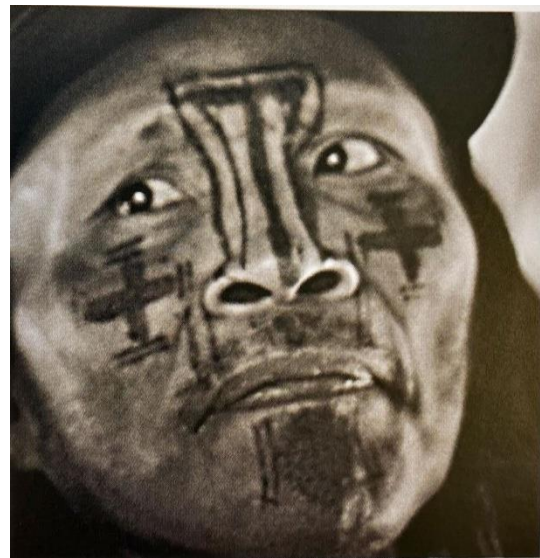


Foto: Dominique T. Gallois.

A fotografia 2 é um retrato. O indígena não faz uma pose propriamente para a imagem, revelando-se como um sujeito que fora flagrado pelas câmeras do fotógrafo. Olha para o lado, quem vê? A imagem está em preto e branco. A legenda repassa a informação ao chefe do grupo. O rosto pintado expressa o conjunto de pinturas e artes dos Wajãpi, representadas no rosto e na indumentária características.

A estética das formas transforma o rosto em um rosto com sentidos e significados. Desse modo, o grafismo é uma apreciação visual, uma forma de ver com elementos simbólicos. Todos eles aplicados pela maneira de ser na aldeia – se homem ou menino – pelo modo de pertencer na aldeia – tornam-se parte do repertório dos grupos. O desenho apreendido e aplicado se traduz como imagem geométrica aplicada sobre o corpo e rosto com as técnicas necessárias. O grafismo Wajãpi como símbolo do grupo e da manifestação do repertório cultural do grupo, dentro de suas formas de expressar conhecimento.

A fotografia tem assunto e preto e branco. Destaca-se com os elementos da pintura do rosto como temática central. Da composição, o rosto se destaca muito, fazendo com que o olhar seja um elemento importante.

Um grupo de jovens posam para a fotografia 3 (lado direito). As nuances em preto e branco demonstram que mais um personagem estaria na imagem. Foi acidentalmente ou incidentalmente retirado, ficando apenas parte de seu braço.

A paisagem revela um ambiente externo às casas ou construções da aldeia. As pinturas corporais adornam as pessoas mais novas. A pintura é, dessa forma, um elemento presente em todas as gerações. A criança, no canto esquerdo, está séria e compenetrada na direção de quem fotografa. A fotografia apresenta nuances de preto e branco.

A similaridade com a ideia de grupo é expressa na própria legenda da fotografia de Gallois, “Reunidos no final da tarde, em que os jovens aprendem as tradições contadas pelos idosos”. Ouvir é uma característica do processo de aprendizagem, mesmo em grupos indígenas que já vivem a experiência da inserção de escolas não-indígenas. Consagrar a fotografia no instante do “ato de ouvir” é importante para compreender de que forma, reunidos, os jovens podem aprender e compreender o que é transmitido ao grupo.

Do ponto de vista técnico, a imagem passa linhas e formas ao fundo, ao passo que destaca o contorno das formas das pessoas.

Fotografia 4 - Moça prepara mingau



Foto: Dominique T. Gallois.

Na fotografia 4 vemos uma indígena de costas. No primeiro plano, um cachorro sentado. O colorido pela pintura corporal em tom de vermelho, dá-se pela pintura corporal aplicada ao corpo da jovem. A poética da imagem aponta a ênfase da personagem fazendo o trabalho de mexer a panela. O trabalho como um ato feminino.

A sensibilidade do olhar dá fotógrafa (Dominique T. Gallois) com destaque para o primeiro plano do cachorro deitado ao lado da menina e com as costas nuas, pintadas, cabelos à altura dos ombros, mostrando o fazer e a técnica da execução das tarefas. Aqui, os objetos circulam: o pedaço de madeira, as utensílios para alimentos. Os animais têm presença. Uma fotografia que se compõe pela representação dos objetos com as pessoas. A dimensão desta fotografia é que – como forma patrimonial – demonstra o cotidiano e as práticas, trazendo à tona como as coisas acontecem.

As fotografias são estruturas narrativas sobre as quais se condensam os recortes da realidade e, no caso da arte indígena, é possível vê-la sendo apresentada na forma de representação corporal. A menina que mistura o mingau tem o corpo todo pintado com vários traços gráficos. Na foto que está publicada no dossiê, foi bem complicado identificar que a menina estava com uma pintura representada da arte indígena.

A ideia de produzir um documento imagético está relacionada à intencionalidade do fotógrafo. Assim, mesmo sobre as realidades dos povos indígenas é possível compreender que a foto “ressalta” um ponto cultural importante em que, segundo Tacca (2011, p.107),

Festas, cerimônias, rituais e cultura material são os temas da documentação de caráter etnográfico. O que nos chama mais a atenção é a organização do material até hoje pesquisado pela ordenação primeira de seus fotógrafos.

Identificamos uma necessidade de compreender visualmente esses povos pela ampla produção fotográfica das características diversas das culturas indígenas. Ainda pouco estudado, esse acervo de imagens desloca a questão indígena dos campos anteriores do exótico ou da afirmação da territorialidade nacional para um lugar de estudo e compreensão mais ampla da existência da diversidade étnica no Brasil.

Essa questão está relacionada ao processo de seleção do acervo. A forma final do material visual pode ser vista no dossiê, ou seja, quando aplicada ao recurso texto-imagem a fotografia está condicionada a uma estratégia em que se transforma em um documento sobre o cotidiano dos grupos indígenas.

Talvez pela edição da foto e a posição dentro do texto existe, contudo, um traçado em linhas abaixo, esquerda da fotografia, ressaltando que esse tipo de elemento é que compõe a imagem.

A fotografia aparece no sentido de mostrar que o local do saber fazer é usual, cotidiano. Existe dentro de um contexto de muitos sentidos e significados “uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a ideia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora dentro da complexidade de sua própria cultura” (Tacca, 2011, p.120).

A escolha entre a imagem e um desenho indígena é sintomática da presença da necessidade de relacionar a fotografia a outros elementos da imagem, que se pode observar na própria composição da página onde se encontra a fotografia anterior (fotografia 4).

Imagem 7 - Página do dossiê com menina preparando mingau



Fonte: IPHAN, 2006

Juntamente com um grafismo em cores verde, rosa e azul, a página do dossiê descreve a linguagem gráfica e a forma como ela se ajusta ao cotidiano do grupo.

Ainda na expressão dos grafismos, tem-se a fotografia 5, na qual se exhibe um homem com objeto na mão. A luz indicativa está vindo da direita e pega o objeto que está em sua mão. O jovem não percebe que está sendo fotografado. Seu corpo está com vários adornos pelo corpo, expressando a força masculina.

Fotografia 5 - Nos braços e no corpo, composição de padrões espinha de peixe



Foto: Dominique T. Gallois.

Uma fotografia produzida a partir do campo revela peculiaridade quanto a produção da arte gráfica. Os desenhos estão concentrados especialmente no braço, peito e no rosto. Em formato de “espinha de peixe”, como sugere a legenda, a pintura está tanto como produção técnica quanto representação artística.

Outro ponto importante a ser considerado diante da imagem é a questão do gestual. Não somente essa imagem, mas o conjunto de outras fotografias expostas ao longo da narrativa trazem os gestos como singelos momentos do instante fotográfico. Segundo Guran (2000, p.157) “a fotografia tem se mostrado bastante eficaz no estudo das relações sociais em que os indivíduos se definem através da linguagem gestual”, ou seja, o gestual contempla.

A fotografia do homem segurando a vareta de desenho está “colada” à narrativa textual que explora o sistema codificado do grafismo Kusiwa. De todas as formas, ela representa o corpo pintado e o corpo a ser pintado.

Segundo Martins (2019, p.43), “há uma dramaturgia social que torna a fotografia, a imagem necessária. A fotografia reforça a necessidade de representar”. O modo como representa sustenta a tessitura das formas de expressão dos grupos, em especial, do grupo representado.

A seguir, existe o plano total da inserção da fotografia. Ela está inscrita na página 16 do dossiê Wajãpi. Está postada no centro da página entre os grupos de textos que referenciam os sentidos dos gráficos, explicando como são constituídos e formados.

Imagem 8 - Página do dossiê contendo a foto 05



Fonte: IPHAN, 2006

A fotografia ocupa a parte central da página do dossiê e é circundada pelas informações sobre o processo da pintura técnica, descrevendo a arte como decoração corporal e a pintura corporal como atividade rotineira (Iphan, 2006). Desse modo, o realismo etnográfico se apresenta na transformação da descrição em uma imagem traduzida pela maneira como o indígena apresenta a pintura corporal.

A dimensão do uso dos grafismos no corpo e a certeza de que o uso desses elementos são parte constitutiva do simbólico da etnia. A realidade passa, então, a ser medida pelo tempo

da fotografia, isto é, para apresentar o plano da arte gráfica. Tanto personagem quanto fotógrafos configuram um pacto de suas vivências.

Sobre a construção da fotografia, percebe-se que ela a partir do arbitrário da consciência do ato de pintar, o representante da pintura – na figura do jovem – é também aquele que dá legitimação ao texto que descreve como a pintura corporal se constitui, enquanto sistema codificado *Kusiwa* tem na fotografia representante do rapaz pintado, um elemento aglutinador nas instâncias de como funciona o sistema de pintura do grupo.

Na fotografia a seguir, na legenda “Pai elabora composição gráfica nas costas do filho”, passa ao circuito de consagração dos elementos mais importantes do processo da pintura.

Fotografia 6 - Pai elabora composição gráfica nas costas do filho

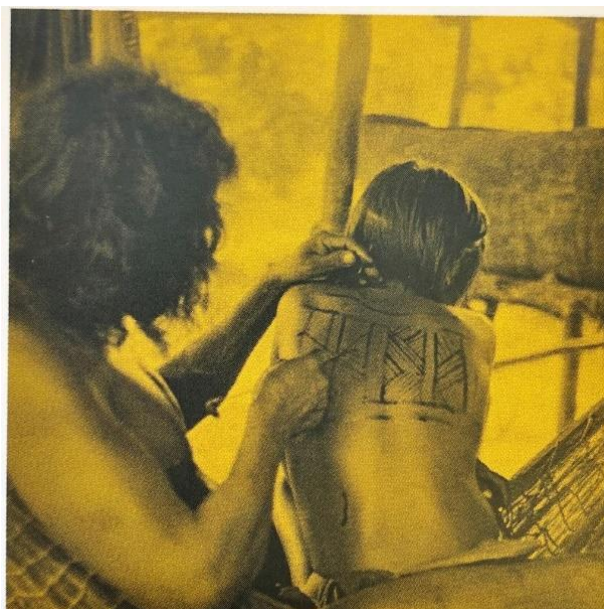


Foto: Dominique T. Gallois.

Dessa forma, o processo de pintar um corpo apresenta de que forma o elemento “pintura” se constrói como o movimento. A imagem em tom amarelo está no primeiro plano com a figura de uma mulher de cabelos curtos que pinta – utilizando uma vareta – as costas de uma criança. O ato fotografado expressa a ação de pintar. O processo reconhece a técnica e a aplicação dela a partir dos rigorosos critérios de uso.

A fotografia 6 tem por objetivo apresentar o processo de realização da pintura corporal, demonstrando o momento de realização da prática ritual. O tom de amarelo, intencional, coloca a plástica e a poética ao dossiê. A sensação provocada é de que a imagem cadencia com as cores e orna com as cores das linhas e as métricas da arte gráfica. O processo está relacionado à

configuração dos trabalhos em torno da arte indígena, bem como está diretamente relacionado à forma como os trabalhos são aplicados.

Fotografia 7 - Paranawari, chefe do Pypyiny.

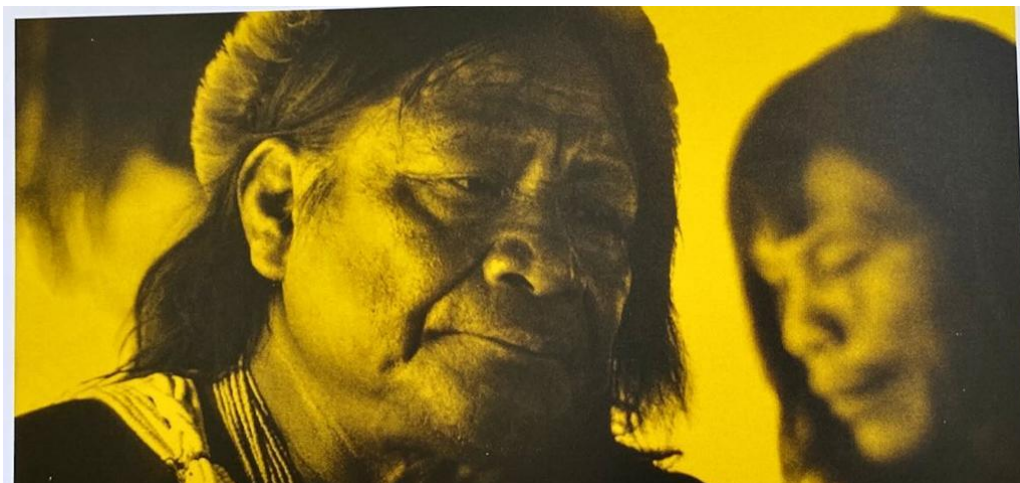


Foto: Dominique T. Gallois

Na fotografia 7, a representação do ancião no primeiro plano, logo atrás do jovem com cabelos longos, foi propositalmente colocada em amarelo, revelando a ideia de uma autoridade representada pelo trabalho ancestral. A imagem representa as questões relativas ao ser idoso no contexto da aldeia. O olhar distanciado é considerado como testemunho expresso nas feições e nas formas. A imagem chama atenção pela expressão, destacando-se pela autoridade e pela forma como uma pessoa pode ser protagonista de um modo de ser.

O grupo demonstra essa autoridade no sentido de demonstrar a imagem como significativa ao processo. De todas as formas, ao entender o uso das imagens é preciso perceber que elas foram selecionadas pelos “de fora”, muitas delas, foram escolhidas pelo grupo, contudo, o processo de disposição no dossiê é, quase sempre, arbitrário a quem escreve o texto. A imagem é instrumento de agência porque pertence ao grupo

Aqui vemos o trabalho da “antropóloga inventariante” (Tamaso, 2015), ressaltando que o trabalho fotográfico é aquele movimento no qual o profissional precisa ter contato e ser íntimo do grupo para poder ter a sensibilidade poética necessária para captura das imagens. Grande parte das fotografias são pensadas como elementos que compõem o circuito das “verdades” sobre o grupo, permitindo reconhecimento da antropóloga diante do que se quer representar.

A seguir, tem-se a fotografia 8, na qual o processo de pintura corporal é centrado a partir da pintura da mulher no rosto do homem. O indígena se apresenta com um colar vermelho

transpassado entre o corpo, seminu da cintura para cima. O único adorno representa uma cor de tamanho impacto, tal qual a pintura feita em seu rosto, também em vermelho.

Fotografia 8 - Aplicando a pintura de urucum

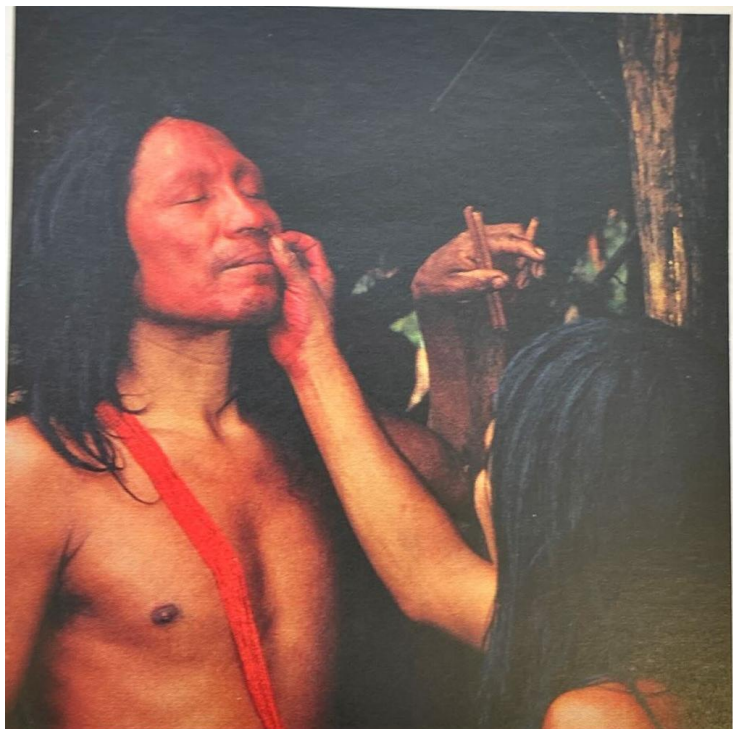


Foto: Marina Weis

A pintura recobre todo rosto, sendo destacada pela mão da jovem que repousa sobre o canto direito da boca. O jovem que recebe a pintura está com a mão esquerda repousando sobre um galho em formato de Y. A jovem que pinta tem apenas sua silhueta representada. A fotografia está associada ao processo de representação da arte sobre o momento do acontecimento da pintura. O rosto na totalidade não tem os decalques da arte, mas está simbolizado no local da representação artística indígena.

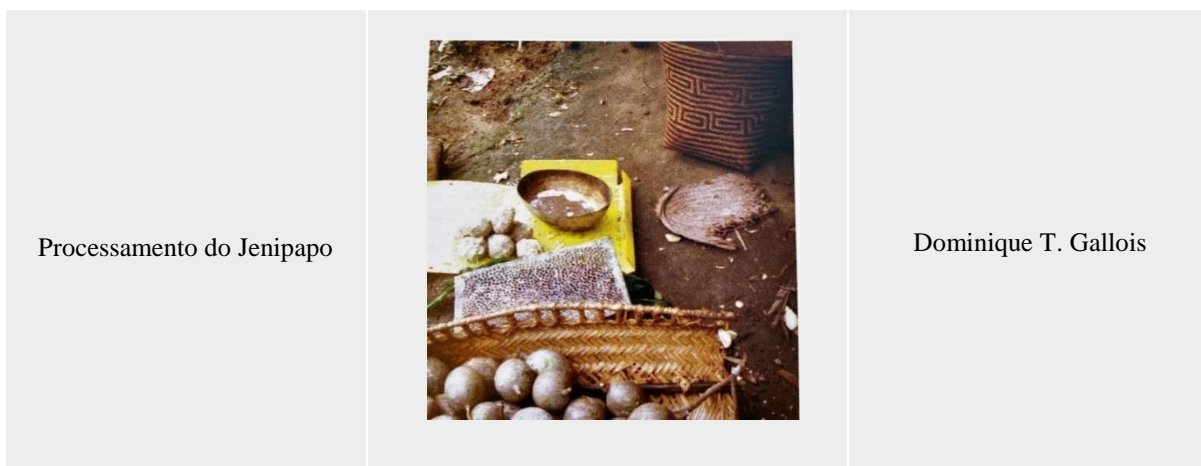
A foto tem nuances de vermelho e verde, representadas pelas vestes das mulheres e pelas frutas que dão origem ao pigmento. Um pouco de branco no primeiro plano tensiona o trabalho das duas mulheres e dos atos femininos daquele grupo, evidenciando as práticas e as atividades coletivas que, no documento, busca demonstrar quais fatores são indicativos do desaparecimento da tradição, conforme a imagem 6, em que mostra a composição da fotografia na página e no texto, bem como sua diagramação.

Prancha³⁵ 1, elaborada para ilustrar a sequência em estudo, qual seja a preparação do Urucum e Jenipapo.

Prancha 1 - Cenas de preparação do Urucum e Jenipapo

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
Preparação de tinta de urucum		Marina Weis
Preparação do urucum		Dominique T. Gallois

³⁵ A utilização do termo prancha para designar esse sistema de apresentação de imagens está associada à ideia de reunião do grupo de fotografias que estão em pares de similaridade, ou seja, reunidas pelo seu conteúdo geral. Usei as similitudes das legendas para juntar as fotografias em pranchas e assim entender o circuito das imagens no texto do dossiê.



Fonte das fotografias: IPHAN, 2006

A Prancha 1 montada com o tema “preparação de urucum e jenipapo” está estruturada para representar as tintas usadas no processo de pintura corporal, do mesmo modo, que circulam para outras pinturas. O processo de seleção mistura e o uso faz parte de um contexto do saber fazer no qual esse movimento aparece. A mistura correta, os tons das tintas e seus usos carregam os códigos do grupo e a vida social da representação gráfica a partir do uso dos produtos oriundos da natureza.

As fotografias retratam duas mulheres preparando a tinta que pinta os corpos do grupo indígena. O caráter estético do grafismo bem como sua aplicabilidade como sistema de representação é, em parte, representado na imagem. Ou seja, a preparação em si é um ritual sobre a qual repousam todas as etapas e todas as facetas do processo. Na fotografia intitulada “Preparação de tinta de urucum” existe no primeiro plano a imagem da planta urucum, com folhas verdes e o invólucro vermelho.

O urucum é usado por diversos grupos indígenas para a preparação de tintas, medicina e como tempero, para dar coloração aos alimentos. Além dele, outras plantas, ervas e raízes são usadas na preparação das tintas que pintam os corpos.

Os objetos usados no circuito do grafismo estão conectados às pessoas e ao sentido que elas fazem das práticas da pintura. Circulam objetos como cuias, pedras, varetas, tecidos, panelas e outros elementos que se utilizam na confecção das tintas.

Na sequência das fotos que oportuniçou chamar de “Cenas de preparo de Urucum e Jenipapo”, coloco a premissa das fotografias que apresentam o processo de construção. Nas duas primeiras fotos da prancha 1, retrata-se o processo de preparação da tinta, usando o conhecimento técnico específico para isso.

A pintura começa na natureza, passa pelas mãos que se transformam e se materializa no corpo. O plano representativo dessa ideia está no “Processamento do Jenipapo”, onde existe o

processo de transformação da matéria prima em produto necessário ao grupo. O saber fazer dessas técnicas e toda a configuração dos tipos de tinta são parte do movimento, este “congelado” pelas lentes da câmera.

Nas duas fotografias há a representação das mulheres no trabalho de transformação do urucum em tinta – vermelha – viva – imponente – que se sobressai no olhar. As fotografias que ressaltam as questões relativas ao processo do saber – fazer e de como o produto faz parte da memória e das práticas do cotidiano.

A conexão das representações das mulheres está no processo de feitura da tinta que pinta a pele do grupo, o processo de construção da relação entre o produto extraído e transformado e o significado para a forma de fazer gráfica. Vemos diante das práticas e das formas de expressão, uma tendência de construção do olhar a partir dos sentidos: o olhar que capta a cor.

O vermelho do urucum – tão marcante – e as cores do jenipapo – para o preto, cinza e azulado são as cores visualmente representadas nas fotografias tiradas também do grupo. As tintas registram a realidade do simbolismo da arte gráfica, expressas nas imagens – configurar o ato do processo de fabricação das tintas é colocar a dimensão do repertório visual do grafismo dentro de um circuito de coisas, entre elas, o material usado, os objetos usados e as práticas de fazer – específicas para cada grupo.

No que diz respeito à destinação das imagens, cabe a observação pertinente feita por De Paula (2015, p.39), na qual descreve em seu trabalho o impacto delas, em especial, sobre o uso não autorizado das fotografias

Havia, por outro lado, receio de que as fotografias caíssem nas mãos de pessoas de outras aldeias: segundo me disseram, há alguns meses, professores não indígenas trabalhando na TI teriam compartilhado arquivos digitais de suas fotografias com um professor indígena, cujos filhos alteraram as fotos dos moradores de outras aldeias com o uso de programas de edição de imagem. Um chefe da aldeia, assim, teria tido sua imagem alterada para parecer uma mulher, o que o deixou enfurecido. Minhas fotografias poderiam ser mostradas aos outros *Karai kō* (não indígenas) e mesmo a outros *Wajãpi*. Pediram-me, contudo, que eu não as enviasse aos outros por e-mail ou por redes sociais, temendo esse tipo de agressão contemporânea.

Pensar em como uma fotografia pode representar um indígena e um grupo de indígenas e o descontrole destas quando colocadas no espaço da internet leva a uma reflexão importante sobre como a circulação das imagens pode ser problemático, como ocorreu na situação levantada pelos indígenas, em especial, porque essas imagens têm uma importante capacidade de representação.

A seguir analiso a fotografia 09 que retrata o “Waiwai, chefe de mariry”, mostrando o ato de beber. A fotografia já meio escurecida revela a indígena no ato de tomar algo. A cuia, objeto usada para tal finalidade, é composta por um tipo de elemento cuja definição em Tupi é ku’ya. Usada para armazenar diversos objetos, a cuia tem muita importância como recipiente nos grupamentos indígenas.

Outro elemento chama a atenção na imagem: a utilização do adorno boné. O boné tem impacto e significado para a foto. Revela a dinâmica cultural atrelada a perspectiva de uso. A dinâmica também está associada ao fato do boné pertencer a uma loja de fotografia. Entende-se a fotografia seja incentivada. Uma descrição da imagem revela que o jovem todo paramentado de pinturas está a se alimentar.

Fotografia 9 - Waiwai, chefe de mariry

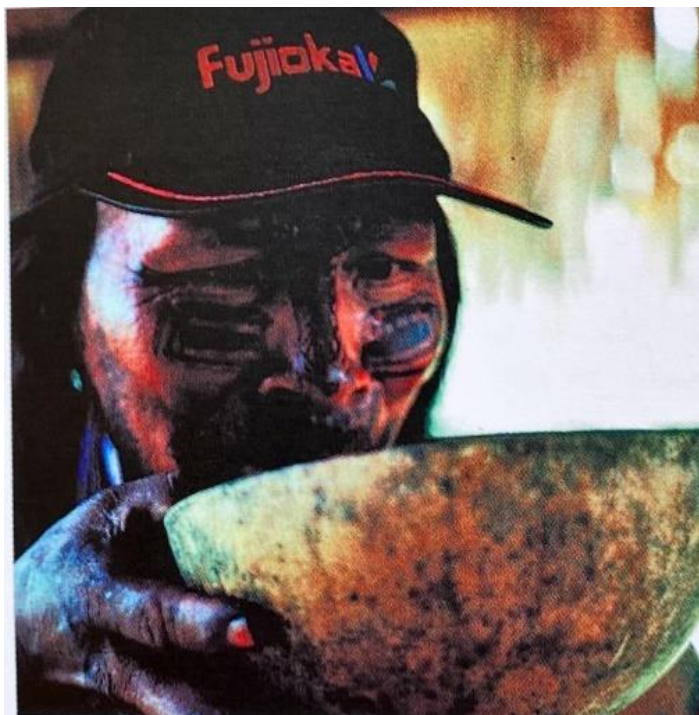


Foto: Dominique T. Gallois

O paramento das vestes, contrastantes com a vestimenta não-indígena, adensa a conexão entre as práticas indígenas e as práticas incorporadas de outras culturas. A dimensão estética também aparece na fotografia que narra os atos cotidianos que conectam indígenas às práticas. O olhar distanciado sobre as práticas cotidianas é o mesmo olhar que se aproxima o suficiente para retratar um ato e colocá-lo em uma imagem. Ou seja, uma experiência etnográfica narra esse contexto do cotidiano, experiência narrativa visual dos sistemas vivenciados pelo grupo. A fotografia “registra” o chefe como alguém que pode simbolizar o grupo pelas pinturas em

seu rosto. O uso da cuia, como parte dos utensílios cotidianos está representado em mais de uma fotografia do dossiê.

O acervo técnico também constitui um importante elemento de pesquisa. Grande parte das fotografias apresentadas junto com texto do dossiê são de autoria de Gallois. Contudo, no tocante do processo existem conjunto de imagens produzidas por outros fotógrafos. Na pasta enviada pelo IPHAN constam o conjunto de 69 fotografias. Apresento uma delas de destaque, ressaltando o impacto visual com os indígenas encenando performance em dança, usando adornos característicos e instrumentos musicais.

Imagem 10 - Acervo técnico do IPHAN (fotos CD1)³⁶



Fonte: IPHAN

³⁶ As imagens compõem os arquivos do IPHAN. Estão mescladas com as fotografias contidas nos dossiês, servindo de recurso de comparação. Os documentos foram repassados pelo Renato Rasesa e pelo Cassiano Luis Boldori responsáveis pelo setor de registro.

Fotografia 10 - Fotografia de Heitor Reali - Indígenas dançando



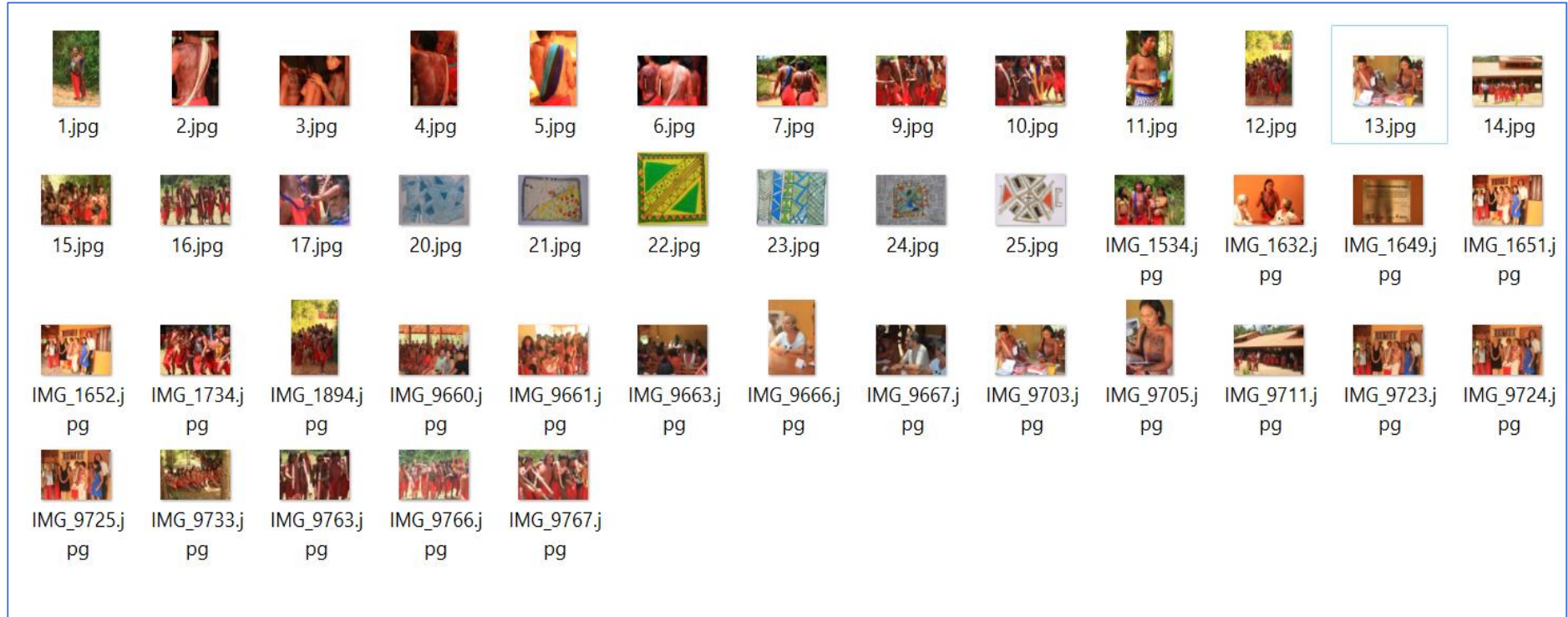
Fonte: acervo técnico do IPHAN

O vermelho marca a indumentária do grupo da mesma forma que posiciona a sequência de olhares. O trabalho do fotógrafo (fotografia 10) se concentra em mostrar o trabalho em grupo, ressaltando como os indígenas se posicionam para “construir” a cena. O assunto é uma fragmentação do real, visto que a dança como um todo não aparece. A cena congelada no tempo retrata e apresenta duas situações que são particulares da necessidade de construir uma narrativa que assegure a dinâmica dos povos. Os repertórios sobre os povos indígenas, as forças de representação dos espaços dos grupos e as consagrações através das imagens são algumas das formatações necessárias ao entendimento do que transforma uma fotografia e uma “parte dos grupos indígenas.”

A análise imagética dos arquivos mostra que existe um questionamento sobre quais fotografias foram selecionadas e o porquê de tal seleção. Deve-se levar, ainda, em consideração os parâmetros de escolhas e a intencionalidade dos autores, produzindo, assim, um repertório para garantir que conectadas, texto e imagem, possam ser elementos que dialogam e passam uma mensagem.

Na imagem 11, tem-se uma sequência de variadas imagens que fazem parte o acervo do IPHAN (CD1).



Imagem 11 - Acervo técnico do IPHAN (CD1)



Fonte: Acervo Técnico do IPHAN

A prancha a seguir contém fotografias extraídas do Acervo técnico do IPHAN e que estão no mesmo campo semântico.

Prancha 2 - Fotografias do Acervo Técnico do IPHAN (banco de imagens)

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
Fotografia do Acervo técnico CD 1- IPHAN		Heitor Reali
Fotografia do Acervo técnico CD 1- IPHAN		Heitor Reali

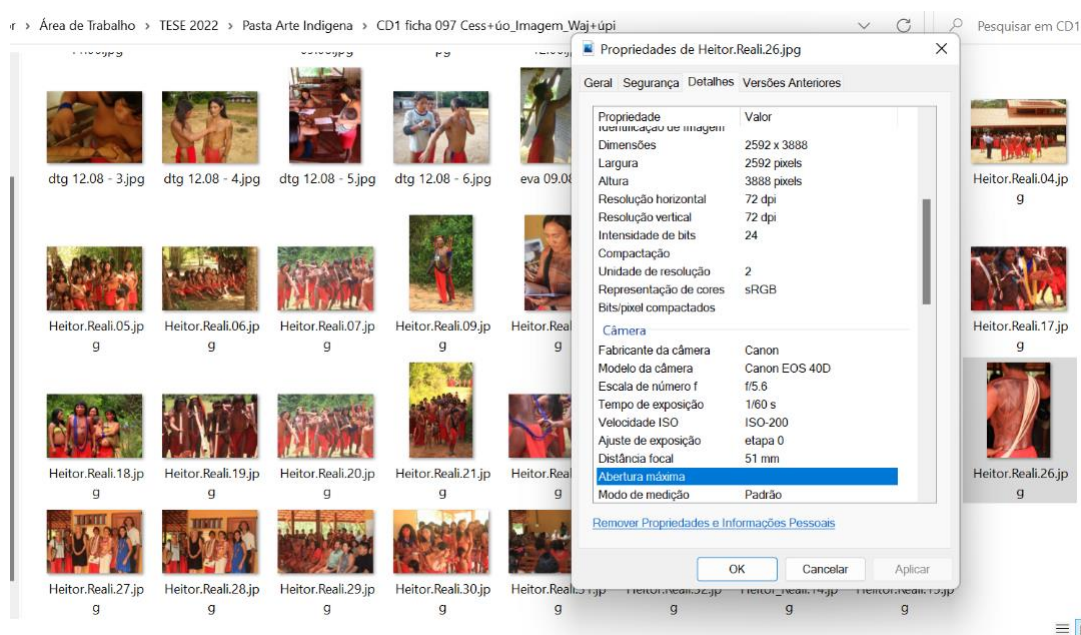


Fonte: Acervo técnico do IPHAN

A constituição das imagens que estão no acervo técnico do IPHAN se dá como uma estrutura com a produção de vários outros autores/fotógrafos. Os documentos-imagem estão concentrados na ideia de Kossoy (2020, p.31) sobre o conteúdo dos registros: assunto (recorte espacial); momento da ocorrência (interrupção temporal).

Não existe a datação das imagens. Elas não aparecem de forma recorrente no título da imagem, no máximo, e acontece a inserção do nome do fotógrafo, sem legenda. Para encontrar as informações técnicas é necessário recorrer às propriedades das imagens: tipo de câmera, ISO, dimensões, escala, distância focal, entre outras.

Imagem 12 - Informação técnica das fotografias do acervo técnico do IPHAN



Fonte: Acervo técnico do IPHAN, 2022

A imagem produzida por Heitor Reali – que consta no acervo técnico do IPHAN (Prancha 02) – apresenta as informações técnicas de tipo de câmera e de recursos usados a partir das “propriedades”. As imagens não são o cerne das análises, mas estão aqui porque são parte importante para compreender que narrativas foram produzidas com as imagens não selecionadas para compor o dossiê. Existe, para a ideia de produzir dados sobre um bem, todo o recorte de que o máximo de informação deve ser elencada. Dito isso, fotografias das mais variadas modalidades fazem parte desse instrumental.

O visual e a estética das imagens, seus suportes e o que suportam do ponto de vista da narrativa são pontos importantes, especialmente porque essas fotografias falam e narram sobre os povos originários. O impacto delas é sempre uma relação de conflito sobre como uma história do povo pode passar a ser de circulação global.

Todo processo de realização para consagração dos patrimônios (inventário e registro) tem um suporte de fotografias muito grande. O que se espera desse processo é a documentação das imagens, coisas e processos que passam pelo crivo técnico. Dito isso,

Quando alguém escreve um diário ou *tirar fotografias* em uma viagem, essa pessoa está registrando coisas que aconteceram em sua vida, paisagens e lugares em que esteve e momentos vivenciados junto com familiares e amigos. Ao se inventariar um bem cultural, trata-se de descrever e documentar uma manifestação cultural por meio da realização de entrevistas, produção de textos, *fotografias*, desenhos, gravações sonoras, filmagens, entre outros recursos de documentação (Brayner, 2007, p.20 – *grifo meu*).

Para a antropóloga inventariante (Tamaso, 2015) existe todo trabalho de modelar uma narrativa etnográfica sobre o repertório das imagens. Desse modo, todo conjunto de imagens é um olhar com um sentido e uma prática unidos por um objeto. Os povos indígenas, durante muito tempo, eram representados pelo “olhar dos outros”, o que não é diferente no contexto da produção do dossiê dos Wajãpi. O que existe, para o contexto das práticas de patrimonialização, é a possibilidade de um repertório imagético carregado de sentidos e de elementos para composição das práticas de registro.

A dimensão do uso das imagens e como elas passam a circular reverbera sobre os sentidos que elas têm e como são usadas pelos indígenas, bem como “a proliferação das fotografias, algo de certa forma inevitável, que faz parte da entrada e da trajetória dos Wajãpi no caminho dos não-indígenas” (Pellegrino, 2008, p.72). Existe aqui a conexão entre muitos sentidos para as fotografias.

Pensar que existe um elemento que posiciona as imagens num circuito de circulação e que elas fazem parte de um trabalho etnográfico sobre os povos indígenas, e constituem documentos institucionais cujo discurso passa a legitimar e autorizar o grupo com uma narrativa patrimonial. A teia de interdependência dessas imagens circula como polissemia. Assim, elas dependem do suporte da imagem da fotografia, em si, para serem entendidas.

As fotografias que foram selecionadas para o dossiê são ponto primordial para entender o circuito que consagra o patrimônio a partir da leitura do grupo indígena. O grafismo como ponto central da narrativa aponta a dimensão do grupo, da presença do saber fazer e da forma como a vida social da arte gráfica é o motor da cosmologia indígena.

Fotografia 11 - Pintura dorsal e desenhando com jenipapo



Fotos: Dominique T. Gallois e Marina Weis

A expressão e arte, destacada nos corpos, está centrada na forma como ponto no qual as linhas e retas chamam atenção. As duas imagens aparecem lado a lado no dossiê e se constituem como peça para entender a dinâmica das pinturas e parecem se completar. Na primeira imagem, o plano detalhe ressalta a geometria das formas e, na segunda, o sorriso de uma criança ao ser pintada está em destaque. A criança está sendo traçada em linhas e formas que compõem a arte Wajãpi. Existe apenas um detalhe revelando quem está pintando, mas o sorriso revela sua

felicidade com o gesto. Para entender a dimensão do grafismo, Gallois (2005, p.112) ressalta que

Várias razões explicam por que os Wajãpi escolheram os padrões gráficos kusiwar e os saberes orais associados como mote do dossiê submetido à Unesco. Para os líderes mais jovens, a escolha relacionava-se com a dificuldade que vêm encontrando para proteger sua arte gráfica de um uso indiscriminado, para fins comerciais ou publicitários. O que interessava aos mais velhos era afirmar a beleza das pinturas corporais, para rebater argumentos dos jovens, que alegam não as usar para não serem objeto de comentários preconceituosos por parte dos karaikõ que frequentam suas aldeias; também lhes interessava consolidar o argumento de que de nada adianta escrever se os jovens não são capazes de ouvir.

Na fotografia 13, tem-se a captura de uma pintura dorsal e facial. A fotografia mostra indígena de costas em posição de pose para a câmera. O singular do olhar revela a expressão de quem foi captada de forma espontânea. Segundo Campos (1996, p.274-275),

O registro através de imagens foi um dos primeiros artifícios criados pela humanidade para grafar a materialidade e possibilitar, com isso, que ela não se perdesse no tempo e na memória, a exemplo das pinturas rupestres que documentam o olhar milenar da realidade vivenciada pelo homem, em período muito anterior à criação da linguagem escrita. Talvez até possamos pressupor que a escrita tenha sido uma forma de grafia visual das palavras.


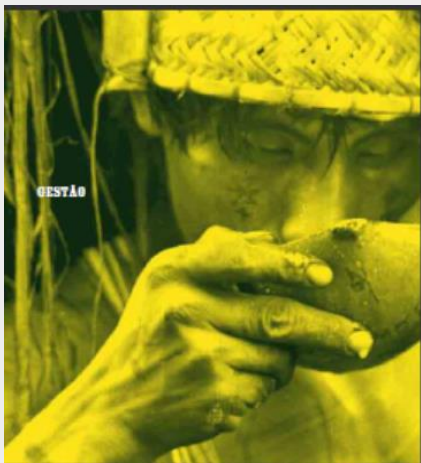
Ao lado, na esquerda, existe uma segunda pessoa que não se revela na fotografia, sua expressão se dá pelos adornos e pinturas em formato de círculos, escritas em seu corpo. A pessoa que vê o fotógrafo, coloca-se na posição de curiosidade. Seus cabelos estão jogados para a direita, de forma que sua face fica no plano central da foto.

Fotografia 12 - Pintura dorsal e facial



Foto: Dominique T. Gallois

Prancha 3 - Pintura facial, cenas do cotidiano e atividades no curso de formação de professores bilíngües

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
Pintura facial		Dominique T. Gallois
Cena do cotidiano.		Dominique T. Gallois
Atividades no curso de formação de professors bilíngües.		Dominique T. Gallois

Na prancha 3 as fotos têm um impacto narrativo pela expressão em texto escrito. Revela-se também pelo teor plástico e poético. Em plano médio, o indígena representado está à direita da imagem e se destaca por uma foto em tom amarelo e alaranjado. Sua face está centrada, olhando para a câmera que o fotografa. Sua expressão é séria e compenetrada. A fotos trazem um diferencial com relação as demais pela relação entre texto-imagem, dando ênfase à narrativa. O assunto da fotografia é a arte tracejada no rosto do indígena. O papel da imagem é demonstrar as estruturas narrativas tanto para mostrar o impacto da arte no corpo, quanto para mostrar a pessoa indígena centrada na pose.

Fotografia 13 - Tecelagem de uma tipóia

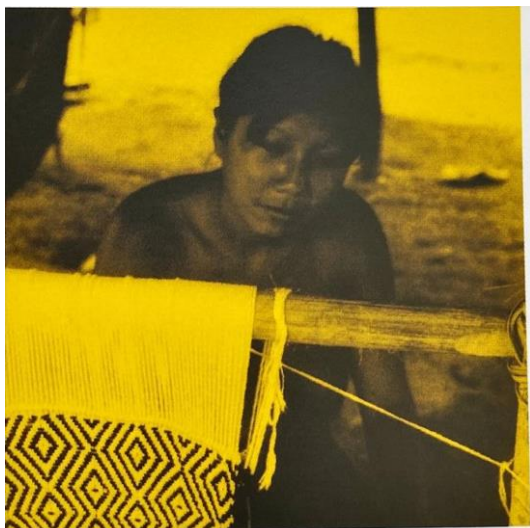


Foto: Dominique T. Gallois

Fotografia 14 - A narração de mitos

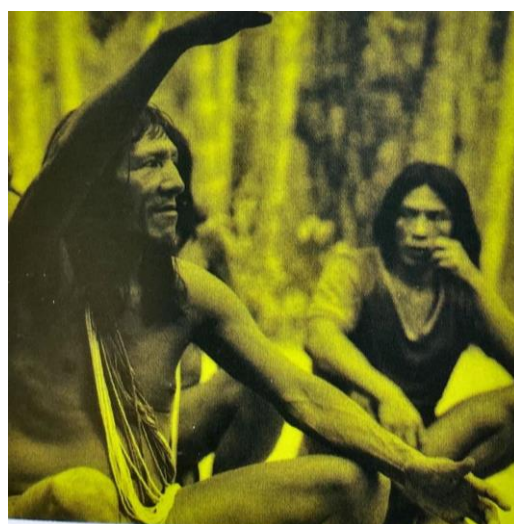


Foto: Dominique T. Gallois

Na Fotografia 14, tem-se uma indígena olhando um tear. No primeiro plano está a peça de tecido, no segundo plano está a mulher cujo trabalho é fiar. Seu olhar está direcionado para o movimento e seu trabalho está concentrado na feitura do tecido, cujas bordas têm vários elementos da arte Waijapi. A foto tem um tom de amarelo e a mulher está de cabelos presos e colo exposto. O fazer da arte faz com que esteja tão concentrada que, aparentemente, não visualizou a pessoa que a fotografava. Observa-se espontaneidade nos seus atos e nas suas ações no contexto da prática e dos ofícios.

A conversa entre os homens (Fotografia 15), encontra-se registrada numa foto de tom verde. No primeiro plano está, possivelmente, o líder da aldeia, usando um colar de cor clara e sentado na lateral para quem fotografa, provavelmente contando mitos para o outro personagem da foto. Sabe-se que contar os mitos é reforçar os sentidos da coletividade, o trabalho do grupo.

O mito instaura, assegura, reforça, consagra. Cada mito tem seu valor estrutural com sentido e significados coletivos. Os mitos são estruturas em si que organizam o lugar onde se produzem e se consagram, desse modo, revelando a construção do mundo e das cosmologias dos grupos.

Outro conjunto de imagens retratado no escopo do dossiê analisado corresponde às festas indígenas (Prancha 4)

Prancha 4 - Festas indígenas e suas representações em fotografias

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
A festa do peixe pacu		Dominique T. Gallois
Festa do peixe pacu		Dominique T. Gallois

Fonte: IPHAN, 2006

As festas indígenas são importantes para entender como a simbólica do grafismo se apresenta. A fotografia acima retrata a festa do peixe pacu. Segundo essa dimensão simbólica “reconhecemos as pessoas dos outros wanã kô porque têm sotaque diferente. Cada wanã tem seus conhecimentos, suas histórias e seu próprio jeito de fazer festa” (Mokasia, s/a, p.04). Para o grupo, “A festa é uma troca, de quem dá caxiri e quem vem cantar e dançar” (Mokasia, s/a, p.04).

A festividade, portanto, é uma marca do grupo. A fotografia da festa celebra essa dinâmica de reviver os rituais e performar o modo de fazer do grupo. A imagem em tom de laranja apresenta no plano central um jovem indígena que segura um feixe de varas entrelaçadas coberto de elementos que parecem ser palha. Outras pessoas estão na imagem, mas ele é central por marcar a imagem pelo braço levantado e por sorrir para quem está ao seu lado.

Construir a imagem de uma festa é o chamado “testemunho fotográfico” (Kossoy, 2020). Assim, a constituição do real representado pela fotografia da festa se assemelha a uma elaboração do registro do conteúdo do fazer, do tempo vivido pelo grupo. O assunto representado na legenda “uma festa” e fotografado pelo momento de sua ação, torna-se um espelho da forma como o grupo pratica tal festividade.

Fotografia 15 - Jovens no posto Aramirá

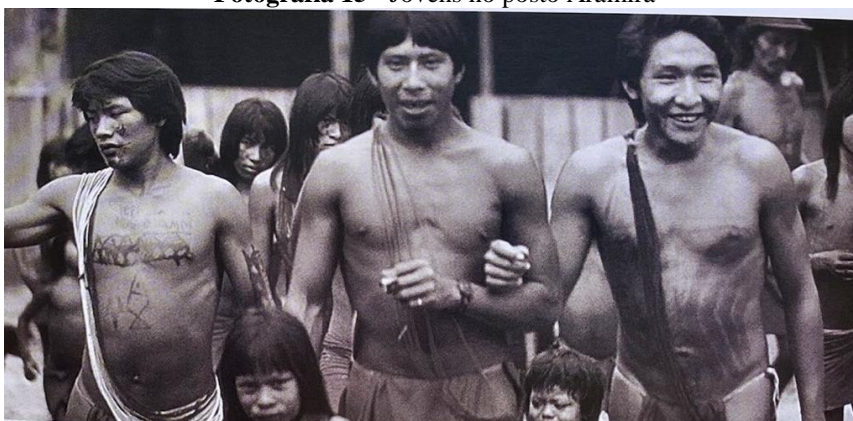


Foto: Dominique T. Gallois

A foto dos homens. Três homens e duas crianças fazem parte do primeiro plano da fotografia. Aparecem centralizados na imagem em tom de cinza. Suas formas e jeitos são de pessoas plenamente a vontade com quem fotografa.

Ainda na perspectiva de fotos de encontros, observa-se diversos registros destes ao longo do dossiê, evidenciando os momentos associativos do grupo indígena em estudo. As fotografias estão dispostas na prancha 5.

Prancha 5 - Encontros de lideranças indígenas

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
<p>Reunião de líderes durante a demarcação das terras indígenas</p>		<p>Dominique T. Gallois</p>
<p>Reunião política em Macapá</p>		<p>Dominique T. Gallois</p>
<p>Encontro de líderes indígenas em Macapá</p>		<p>Dominique T. Gallois</p>
<p>Uma das primeiras reuniões do conselho das aldeias apina</p>		<p>Dominique T. Gallois</p>

Além da descrição fotográfica dos encontros e reuniões, também consta no dossiê o registro de imagens do primeiro contato destes indígenas com o papel, como mostra a Fotografia 17 a seguir.

Fotografia 16 - Jovens no posto Aramirá

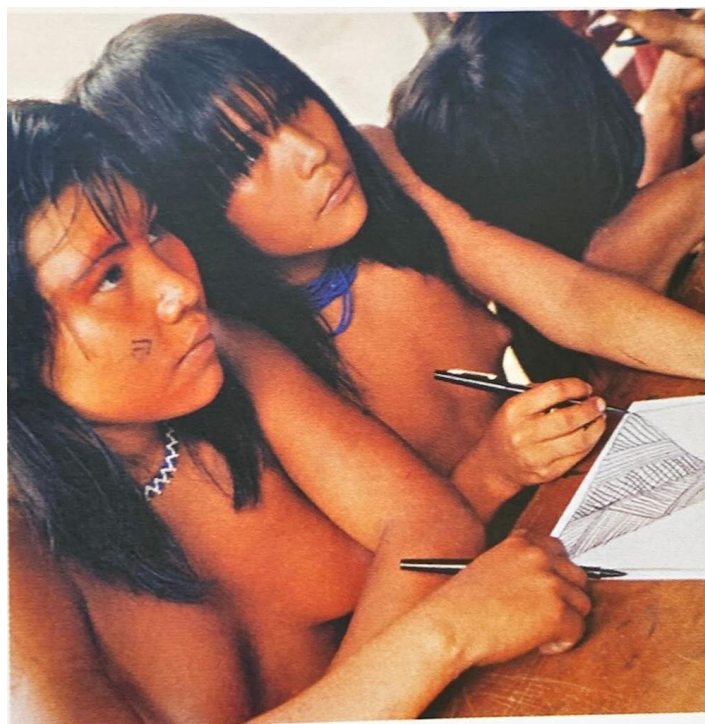


Foto: Dominique T. Gallois

A fotografia representa um grupo de meninas indígenas com atenção plena ao que lhes é apresentado. Duas jovens concentradas e ao lado uma terceira pessoa que está de cabeça baixa. O rosto da menina está parcialmente pintado de urucum. Elas seguram lápis e na frente delas existe uma folha branca. A fotografia é intitulada como “Oficina de desenho”. Segundo Gallois, (1992, p.209)

Em março de 1983, levei para o Amapari cadernos e canetas coloridas, a pedido dos Waiãpi, que teriam assim a oportunidade de desenhar, pela primeira vez, sobre folhas de papel, com cores mais variadas que o urucum e o jenipapo tradicionais. Nos anos anteriores, algumas pessoas haviam esboçado desenhos em meus cadernos, enquanto as crianças aprendiam, na escola, a desenhar formas inspiradas nos desenhos da professora. A experiência, em 1983, foi extremamente apreciada, estabelecendo-se entre nós uma nova forma de relacionamento: desenhavam enquanto conversávamos. Da mesma maneira que gostavam de levar o gravador para suas casas, à noite, os desenhistas levavam os cadernos, que circulavam na aldeia, comentando cada desenho, comparando e separando o que eu levaria e os que eles conservavam.

A fotografia anterior se encontra na página 93 do dossiê, na qual mostra a relação dos trabalhos desenvolvidos pelo Conselho das Aldeias. Todas essas estratégias são artifícios que consagram o grupo (Imagem 13).

Imagem 13 - Página do dossiê da “oficina de desenho”

DOSSIÊ IPHAN 2 { Wajãpi } 93

OFICINA DE DESENHO,
2000. FOTO:
CATHERINE GALLOIS.



Conselho das Aldeias Wajãpi / Apina
 Coordenador: Kaitona Wajãpi (substituí Aikyry Wajãpi, diretor na época do encaminhamento da Candidatura à UNESCO)
 Rua São José 1.570, Centro, Macapá, Amapá, Brasil
 CEP 68906-270
 Tel.: 96 224 2113
 E-mail: conselhowajapi@uol.com.br



O Conselho das Aldeias Wajãpi, também chamado Apina (nome de um subgrupo wajãpi, rememorado pela sua valentia), foi constituído em 1994 e oficialmente registrado em 1996, como organização representativa da comunidade Wajãpi do Amapá perante a sociedade nacional. Nasceu do movimento de mobilização para a preservação e a defesa de sua terra, hoje reconhecida pelo estado brasileiro como de uso exclusivo desse grupo. Desde então, o conselho vem construindo parcerias com organizações não-governamentais e órgãos dos governos federal e estadual, para programas de intervenções que visam a melhorar as condições de vida, assim como promover ações de educação, saúde e vigilância territorial.

Para as atividades de saúde, o Apina obteve financiamento da Fundação Nacional de Saúde e do Distrito Sanitário Especial Indígena do Amapá. No plano cultural, o Conselho responsabiliza-se pela organização da produção e da comercialização de artesanato, com apoio da Agência de Promoção da Cidadania do Governo do Estado do Amapá – Agemp e, atualmente, da Secretaria Especial de Povos Indígena - SEPI/ GEA.

O Apina também desenvolve atividades de gestão territorial e ambiental, por meio do projeto *Apoio ao movimento de descentralização das aldeias Wajãpi*, financiado pelo Ministério de Meio Ambiente /PDPI. Além disso, o Apina conta com assessoria direta da equipe do Programa Wajãpi / Iepé. Tal programa constitui uma parceria entre o Instituto de Pesquisa e Formação em Educação

A página 93 do dossiê coloca tanto a imagem dos indígenas nas oficinas e escolas quanto apresenta um dos desenhos do grupo. As palavras descrevem o trabalho do Conselho de Aldeias Wajãpi/Apina. Texto e imagem conectam os movimentos políticos necessários à construção dos trabalhos do grupo (Prancha 6).

Prancha 6 - Oficina de desenhos

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
Oficina de desenho		Catherine Gallois
Oficina de desenho		Dominique T. Gallois
Kaoripinã desenha, 1995		Dominique T. Gallois

Fonte: IPHAN, 2006

As oficinas constituem uma importante estratégia política dos grupos indígenas. Trabalhar coletivamente no debate, consagração e nas estratégias são parte da inserção dos indígenas no mundo dos brancos (Fotografia 18).

Fotografia 17 - Exposição de desenhos realizados na oficina



Fotos: Dominique T. Gallois

Lutas políticas pelos direitos coletivos, pela inserção do grupo nas políticas públicas e culturais, bem como o arcabouço necessário para que se consagre os saberes e as práticas entre o grupo. Para entender a função da pintura no dossiê (Iphan, 2006, p.18)

Cada padrão é identificado nominalmente, ou seja, tem uma denominação específica, por representar um ser ou objeto individualizado, existente e representativo de algum domínio cósmico. Em relação aos demais, apresenta diferenças expressas formalmente e, por isso, será sempre reconhecido por qualquer adulto Wajãpi do Amapá, independentemente de seu grupo local.

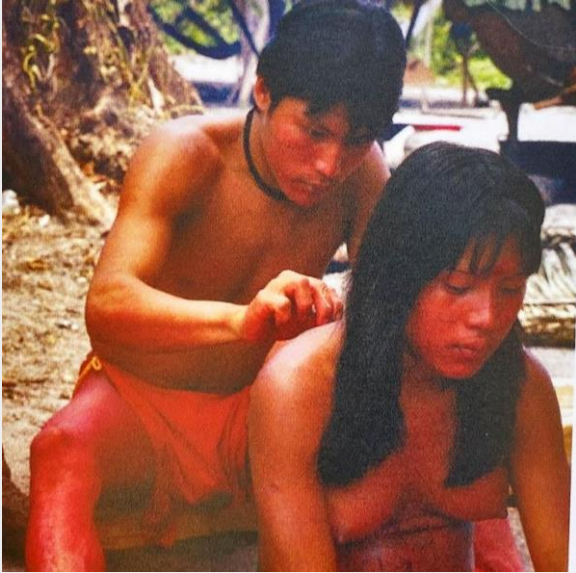

É possível tensionar o trabalho político com toda a dinâmica de fazer caber os sentidos do mundo branco nas cosmologias indígenas, ou seja, é preciso reconhecer a importância do debate – instante do debate e do aprendizado registrado na fotografia – de forma a fazer valer toda a construção política nas aldeias. Os indígenas trabalham a ação política para o reconhecimento das terras para o diálogo e mediação com os não-indígenas e, especialmente, para garantir que as coisas dadas ao grupo sirvam de suporte para novas conquistas.

Ensinar para os seus, como descreve a legenda da foto, é mostrar que por meio desse trabalho coletivo, a tradição se mantém e se fortalece entre os grupos. A fotografia, nesse caso, demonstra que uma “oficina” serve para mostrar a força do coletivo sobre os processos de ensino e aprendizagem aos grupos jovens da aldeia. As fotografias da sequência da prancha 6

são parte visual desse repertório adicionado ao dossiê dos Wajãpi. As oficinas de desenho são, portanto, o instrumental para que a arte indígena se perpetue, dando espaço a todas as gerações na feitura do material.

Este processo de ensino e aprendizagem também está expresso nas cenas de pintura registradas no dossiê dos Wajãpi (Prancha 7)

Prancha 7 - Cenas de Pintura

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
<p>Jovem pinta sua esposa</p>		<p>Dominique T. Gallois</p>
<p>Mãe passa urucum no corpo da sua filha</p>		<p>Marina Weis</p>

Fonte: IPHAN, 2006

A prancha 7 também expõem dois elementos fundamentais sobre a representação da arte: o trabalho em família e o uso da tinta vermelha. As cenas revelam a cumplicidade entre casal e entre mãe e filha. Retratam o familiar, a aproximação entre as pessoas.

Da mesma forma, as fotografias representativas de uma sessão de pintura coletiva (Prancha 8) expõem esse duplo movimento de trazer à tona que o trabalho colaborativo feito, em grupo, no espaço das práticas cotidianas e que a tinta vermelha, são marcantes para o necessário andamento as pinturas.

Prancha 8 - Sessão de pintura coletiva


LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
<p>Sessão de pintura coletiva</p>		<p>Dominique T. Gallois</p>
<p>Sessão de pintura coletiva</p>		<p>Marina Weis</p>

A formação política indígena é um importante instrumento na conquista de direitos e na seguridade do que é concernente aos grupos.

As fotografias circulam no dossiê juntamente com outros elementos de outras fotografias. É possível verificar dentro do processo de escolha das imagens que elas são o reflexo das práticas cotidianas do grupo. As fotos carregam a intencionalidade de mostrar como os elementos que falam sobre a arte conversam entre si.

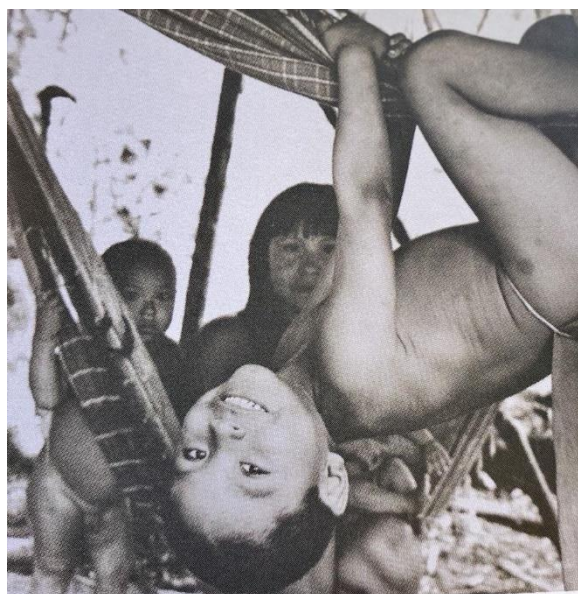
Assim como a formação política, a educacional das crianças e jovens Wajãpi também está ilustrada no dossiê (Prancha 9 e 10).

Prancha 9 -Indígenas nas escolas e em processo de formação

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
Atividades de formação em pesquisa		Dominique T. Gallois
Na escola, há alguns anos, a alfabetização é feita em língua materna		Dominique T. Gallois
Aula na escola de aramirá		Dominique T. Gallois

Prancha 10 - Crianças indígenas

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
Crianças na escola mariry		Dominique T. Gallois
Crianças assistindo à dança		Dominique T. Gallois
Jovem com seu filho		Dominique T. Gallois
Estudando o “livro de mapas da terra wajãpi”		Marina Weis

Fotografia 18 - Aldeia Ytape

Dominique T. Gallois

A criança de cabeça para baixo na imagem azul é a última foto posicionada no dossiê. Seu sorriso central na foto revela sua felicidade ao fazer a pose para a câmera. Provavelmente se equilibra na rede. Ao fundo, é possível ver a imagem da silhueta de uma mulher que olha fixamente também para quem tira a foto. A escolha performática e o sorriso alegre revelam familiaridade. Começa com a família e termina com a criança. Ambas em P&B com filtro azul.

O trabalho narra a questão dos povos indígenas e do processo de representação e da forma como os povos indígenas se percebem representados dentro desses espaços. Outrossim, ao trazer o debate aqui consagra o que Tamaso (2018, p.61) chamou de do “da reflexividade para outro campo de forças”.

As questões de direito de imagem sobre a representação dos indígenas Wajãpi (Gallois, 2002) já foram problematizadas em alguns trabalhos, entre eles o da (Pellegrino, 2008). O antropólogo inventariante - seja o que realiza o INRC, seja o que encaminha um dossiê com base em dados etnográficos - é parte deste processo, tendo seu trabalho protagonizado pelo esforço do fazer etnográfico, pelo trabalho exaustivo e pelo empenho político.

O trabalho com as imagens mostra o caráter político e os aspectos práticos do trabalho realizado pela antropóloga inventariante. Digo isso, porque o dossiê é um instrumento político que aciona as categorias do debate, pois aflora as questões relativas as políticas de patrimônio bem como propõe um debate sobre seus usos.

Uma publicação como o dossiê é exatamente esse recurso do debate. Processos de escolha e seleção de imagens que dialogam no que chamo de circuito patrimonial, construídas

em uma narrativa que revela detalhes sobre todas as estratégias do grupo no sentido de ser patrimônio. As fotografias gravam esse movimento de trazer à tona questões como os pormenores do processo entre detentores dos bens e as pessoas envolvidas nos processos. As escolhas são arbitrárias.

O que busco demonstrar, ao trazer a sequência das fotografias que estão no dossiê, é um percurso narrativo que revela o desejo de mostrar como as coisas são construídas. As imagens fazem esse duplo jogo do processo, primeiro de registrar o patrimônio e segundo de ser pela política pública uma representante do que estrategicamente se selecionou como patrimônio.

Segundo Samanin (2012, p.159), “[...] a imagem nos leva em direção a outras possibilidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens”. Essa ideia revela a importância de mostrar o tempo da narrativa, ressaltando a questão política. O suporte é a imagem no dossiê. Dito isso, tem a ideia de que ela se torna um fenômeno, uma prática sobre a qual se tem uma temporalidade que registra a agência dos grupos.

O documento do dossiê foi elaborado a partir da iniciativa do Conselho das Aldeias Wajãpi. A formação indígena está como recurso para o diálogo e a mediação. É do mundo dos brancos que o processo de formação acontece.

As fotografias são expressões do contexto no qual foi construído o recorte. Dessa forma, “já é hora de fazermos um balanço dos trabalhos e conhecimentos, que se avolumaram sobretudo na última década, bem como avaliar se os seus impactos junto aos portadores desses bens” (Tamaso, 2018, p.66). Ao ler o dossiê, as imagens fotográficas são precisas em mostrar que o peso narrativo é um instrumento de ação política.

Os grupos se utilizam da mesma forma que qualquer pessoa pode utilizar essas imagens para acionar um recurso narrativo patrimonial. “A fotografia nos convida sempre a encontrar o vínculo com a realidade que a originou” (Entler, 2012, p.144). Isso significa que a proposta da imagem é representar o grupo da mesma forma que representa patrimônios.

A discussão sobre as fotografias “tiradas” por outros e os sentidos dados pelos indígenas está na Tese de Pellegrino de 2008. Existe a dimensão de pensar as agências das imagens a partir de como Wajãpi se pensa nas fotografias e as fotografias. Além disso, as rede-patrimônio e as rede-imagem (Pellegrino, 2008) produzidas a partir das imagens do Wajãpi. São práticas do sentido, visto que as fotografias “congelam” no tempo as ações, práticas, instrumentos e pessoas.

Elas transitam por muitos lugares, especialmente porque depois de aplicadas ao dossiê e publicadas em um *site* público, circulam levando a “imagem” para todos os lugares. Elas “descongelam-se” no momento que passam a circular como objetos virtuais. As fotografias

produzidas como instrumentos que legitimam as práticas e dão autoridades aos patrimônios que se consagram, configurando-se como signos polissêmicos.

O espelho etnográfico entre os dossiês revela que, de forma comparativa, ambos estão condensados a uma estrutura narrativa. O primeiro, voltado para as questões indígenas, foi proposto por uma inventariante indígena. Os indígenas têm a completa dimensão do uso dessas fotografias. Elas foram importantes para significar um elemento legitimador do que se pretendia “registrar”, da mesma forma, que elas instituem um momento colonial que se aplica, visto que, produzidas pelos “de fora” são mais um conjunto de signos do colonialismo.

Dessa forma, as narrativas fotográficas ligadas aos dossiês – no que tange a questão dos indígenas Wajãpi – apresentam os usos de sentimento de grupo; o grafismo; processos coletivos para agenciar demandas; saber fazer associado ao grupo; o trabalho com a pintura; o grafismo em si; arte no corpo e no rosto; outros trabalhos de artesanato; as festas; as reuniões de liderança para demarcação de terras e inventário; o coletivo como agenciador das demandas do grupo; o papel das crianças e as criações e trabalhos expressão do patrimônio imaterial indígena.

O que está em questão são as pautas levantadas pelos povos Wajãpi sobre a divulgação das imagens fotográficas dos grupos, ressaltando o impacto destas para a autorrepresentação. Os trabalhos com as imagens entre os povos indígenas mostram que “uma fotografia traz o que pode ser visto e que, na mesma medida, o que não pode ser visto, o princípio vital do fotografado, produzindo uma implicação mútua entre a imagem e o sujeito” (Pellegrino, 2008, p.46).

Dessa forma, o controle das imagens é um recurso narrativo para quem está construindo a história sobre os povos. Do mesmo modo, as fotos tiradas se apropriam da substância (Pellegrino, 2008) à ideia de -ã (princípio vital da pessoa) que vai para fotografia (esta passa a ser retirada).

Essa ideia está contida na análise sobre os dossiês, reconhecidamente patrimônio imaterial. São fotografias visíveis pelo fluxo na circunscrição de um processo denso, atreladas a um contexto de patrimonialização e ligadas a um sentido de expressão da arte gráfica e das práticas de expressão no qual o dossiê foi pensado.

As dimensões de uso das fotografias estão nos usos políticos, nas práticas de seleção dos elementos representativos, na instância simbólica no campo da imagem, nas estratégias dos grupos de demonstrar agência sobre os patrimônios, nos usos dos conceitos de patrimônio para conquistas de direitos e ação social. São apresentadas aqui as imagens contidas nas publicações dos dossiês carregadas de agências, visto que trazem a alteridade para o sentido de coletividade.

Significa que todos os filtros de apreciação da imagem são tanto tangíveis quanto intangíveis, mostrando, assim, que a realidade fotográfica é um produto da criação cultural. Uma fotografia, sendo ela aqui representantes dos bens culturais são instrumentos da representação cultural do grupo, demonstrações do grupo, visto que eles ali estão apresentando-se para a eternidade do ato. A realidade passa a ser criada quando a leitura se torna plural.

As fotografias dos dossiês são estratégias. Tem-se para o dossiê que apresenta a múltipla dimensão dos indígenas, buscando seus direitos como grupo e como representantes de uma estratégia maior de pertencer ao grupo dos patrimônios. Para eles, “a fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo” (Kossoy, 2020, p.46).

A ideia do duplo registro aparece no confronto de como os grupos se percebem e como as estratégias para seleção colocaram em um documento disponível para acesso global e reprodução em meio digital.

Ler essas fotografias depende fundamentalmente da concepção de história, memória e identidade que está pautada em cada leitor do dossiê, mesmo trazendo à tona as questões do olhar de quem fotografa e de quem escolhe a imagem do dossiê.

A título de comparação analítica do objeto de estudo desta tese, parto no item seguinte ao estudo das fotografias presentes no Livro de Registro dos Saberes e Livros dos Registros das Formas de Expressão, no qual se encontra o Registro do Modo da Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira.

3.2 Livro de Registro dos Saberes e Livros dos Registros das Formas de Expressão: Registro do Modo da Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira

A Capoeira representa um importante percurso da história brasileira. Segundo o que diz o dossiê do IPHAN (2014, p.19), é “uma manifestação cultural que se caracteriza por suas múltiplas dimensões, é ao mesmo tempo dança, luta e jogo”. Ao longo da narrativa histórica sobre a Capoeira, o processo se caracteriza por múltiplas confluências no jogo de poder. A Capoeira já vivenciou uma experiência controversa no jogo das representações: já esteve nas margens. Acionar a categoria patrimônio é, nesse contexto, jogar entre duas linguagens.

Presente simultaneamente em dois livros, a Roda de Capoeira consta no Livro dos Ofícios das Formas de Expressão juntamente com o Ofício dos Mestres de Capoeira com o livro dos Saberes. Para tal o Parecer nº 31/2008 trata do dossiê como

O inventário realizado com vistas ao registro desse bem cultural foi produzido por uma **equipe multidisciplinar**, que contou com profissionais de História, **Antropologia**, Psicologia, Educação Física, Artes Cênicas, muitos deles capoeiristas, incluindo ainda o Mestre Carlão, do Rio de Janeiro. Alocada no Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED), do Museu Nacional/UFRJ, a pesquisa, no entanto, foi realizada por profissionais e estagiários das três cidades onde foi coligida documentação e feito trabalho de campo (Brasil, 2008, p.06).

O inventário recebeu em 2008 o título de patrimônio imaterial. Apresenta INRC e plano de salvaguarda para o berimbau e em 2014 passou a ser reconhecida como Patrimônio Imaterial da Humanidade. O significado sociocultural da capoeira representa uma polissemia de valores, dentre eles: jogo, esporte, técnica, ritmo, dança, educação e espetáculo. Sobre o Registro como Patrimônio cultural Imaterial da Humanidade, 19 de agosto de 2014, em Genebra, existe a pauta da notoriedade dos mestres de Capoeira e da construção de um dossiê multidisciplinar.

A importância cultural para sociedade está relacionada ao fato de que “em todas as práticas atuais de capoeira, permanecem coexistindo a orquestração musical, a dança, os golpes, o jogo” (Iphan, 2014, p.19). As fotografias que seguem apresentadas no dossiê da Capoeira foram selecionadas como suportes objetivos e subjetivos para o dossiê. As fotos registram à medida que servem para informação, sensação e representação e seus discursos são a dimensão sensível da experiência.

As imagens que compõem o dossiê estão disponíveis para download no site do IPHAN e constam tanto com uma parte textual explicativa, quanto com uma parte sem texto, quando colocadas em página inteira no dossiê. Existe uma mesclagem de imagens em preto e branco e coloridas que se apresentam “objetos pensantes” (Samain, 2012). Objetos se apresentam com um sentido e uma intencionalidade, ou seja, as fotografias pensam a partir do repertório conceitual dos patrimônios. Neste sentido, a Capoeira se apresenta a partir: (1) das práticas de sociabilidade; (2) como prática cultural e (3) como estratégia identitária.

O dossiê produzido apresenta dados do inventário, toda trajetória histórica da prática, incluindo vários desenhos e ilustrações – outras imagens pensantes. Uma completa descrição etnográfica dos estilos de Capoeira: Regional, Angola e Contemporânea. Situa o processo a partir de três eixos: Rio de Janeiro, Recife e Salvador. Entre os elementos “etnografados”: dança-mestre, os instrumentos: berimbau, atabaque, pandeiro, agogô, reco-reco. A dimensão da transformação da dança “marginal” para um dança-patrimônio. As experiências do corpo negro na dança e a pluralidade de sentidos para as práticas do ser-fazer a Capoeira como experiência.

As fotografias aqui são imagens presentes no Dossiê produzido pelo IPHAN e tem como fotógrafos e ilustradores: Acervo Técnico Do Iphan, Acervo Técnico, do Centro Nacional de

Folclore e Cultura Popular, Agostino Brunias, Albano Neves e Souza, Augustus Earle, Calixto Cordeiro, Carybé, Cristiano Junior, Eduardo Monteiro, Francisco Moreira da Costa, Frederic Mialhe, Frederico G. Brigges, Gianni Melo, Isaac Mendes Belisario, J. B. Debret, J. B. Von Spix, J. M. Rugendas, John Rose, Luis Edmundo, Marcel Gautherot, Mestre Pastinha, Mestre Bimba, Nestor Silva, Pierre Verger, Sales, Sandro Guimarães, Tt Catalão, Xim-Xim, Zacharias Vagener (Iphan, 2014).

As fotografias são elementos legitimadores dos dossiês. Elas circunscrevem através dos signos das imagens e são estatutos da presença daqueles que buscam consagrar os patrimônios em seu processo de reconhecimento. Os atos de representação do passado, aqui pela Capoeira, seguidos pela ideia de ser patrimônio, tem um duplo sentido. Para entender esse fluxo é preciso verificar a partir das imagens e nas imagens esses sentidos. Buscar na representação e na noção que “a imagem ganha certa capacidade retórica” (Entler, 2012, p.138).

Vou começar essas análises a partir do dossiê, destacando o título usado no dossiê como o responsável pela produção da imagem. A fotografia ocupa vários espaços do texto ou é central na configuração das imagens. Tomei a liberdade de "juntar" várias fotografias em uma imagem, destacando que elas são semelhantes em termos de representação.

Apresento também a justaposição de conceitos e categorias que se agregam no sentido de entender como as imagens publicadas nas publicações dos dossiês e as não publicadas ocupam importante sistemática nas análises. As fotografias têm tempos históricos distintos, ou seja, a polissemia de autores e de tempos é um dado importante para entender como a narrativa foi construída para o trabalho do dossiê.

Para a foto de capa, nota-se a agência do instrumento. Portadora da cadência sobre a musicalidade, a imagem revela a interseccionalidade entre o toque e a sensação. Tem os detalhes: do arco do berimbau, e as peças que compõem todo o processo do toque. A fotografia atesta a existência das mãos negras que seguram as peças, tocando de forma firme a música para a roda de capoeira. A pessoa – um homem – aparece apenas em meia imagem. Suas mãos, seu dorso, sua presença fixa pelo branco de sua camisa e pela intensidade com que seus movimentos parecem dar sentido às peças do berimbau.

Fotografia 19 - Roda de capoeira de bairro, provavelmente Corta Braço, na Liberdade



Foto: Pierre Verger.

Para entender como esse circuito simbólico funciona é preciso entender que

A capoeira, assim como o carnaval, o samba e o futebol, faz parte do conjunto dos grandes ícones contemporâneos representativos da identidade cultural brasileira. Cada um deles possui uma história própria de ascensão, inclusão e/ou tensão em seu processo formativo como símbolo nacional. A capoeira é oriunda da experiência sociocultural de africanos e seus descendentes no Brasil. Conta em sua trajetória histórica a força da resistência contra a escravidão e a síntese da expressão de diversas identidades étnicas de origem africana. Se o carnaval³⁷, o futebol e o samba, este último, inclusive, já tombado como patrimônio cultural, alcançaram um alto nível de representação da identidade nacional ao longo do século XX, qual lugar teria a capoeira junto a essa mesma perspectiva? (Oliveira, 2009, p.43)

A mensuração do Registro da Capoeira, a partir de 2008, ressalta quais os impactos esse processo pode assumir diante do contexto nacional. Tornar-se patrimônio é acionar categorias de ação que são tanto mais importantes quanto mais complexas do ponto de vista da ação. Segundo Oliveira (2009), o patrimônio no Brasil está configurado num projeto racialista, bem como grande parte da ciência e das outras esferas de conhecimento.

³⁷ A dimensão do carnaval como parte de uma festa que também possui uma história de ascensão está presente na obra do Damatta (1997). Nela estão as estruturas que fundam a dimensão sociológica e antropológica Carnaval no Brasil. Por meio dessas questões é possível compreender os sentidos que a questão ideologias e questões sociais. DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Os significados atribuídos à capoeira, através de diferentes discursos, variaram bastante ao longo de sua história. Durante a maior parte do século XIX até as três primeiras décadas do século XX, a capoeira sempre esteve associada ao mundo do crime. **Poucs vezes ela foi compreendida como uma prática cultural pertinente à sociedade brasileira.** Sua prática, contudo, iria experimentar uma outra significação a partir da década de 1930. Passaria de crime previsto no Código Penal para uma luta considerada genuinamente brasileira (Oliveira, 2009, p.49, **grifo meu**).

A transformação em experiência social da Capoeira, longe de ser apenas vista pelas margens, passa a entendê-la como importante prática cultural. A Capoeira passa a se constituir como elemento legitimador das identidades subalternas, entre elas, dos povos negros. A prática da dança e da arte, levando em consideração toda ritualística, está associada a resistência e ressignificação. Segundo Oliveira (2009, p.55): “afinal, desde o final do século XIX, a capoeira é um fenômeno cultural que tem se manifestado por quase todo o território brasileiro”.

Para pensar a Capoeira- patrimônio, é preciso investigar os sentidos e significados entre o conjunto de elementos que legitimam a prática dentro do dossiê entregue ao IPHAN, entre esses elementos, ressalto as fotografias.

Imagem 14 - Capa do dossiê 12 do IPHAN



Fonte: IPHAN, 2014

A capa do dossiê, juntamente com o inventário, compõe dois documentos com a presença de fotografias. A página do dossiê nº 12, uma fotografia em preto e branco, apresentando parte do instrumento berimbau. A fotografia pertence a Pierre Verger como as demais da sequência que apresenta o dossiê.

Pierre Verger aproximou fotografia e etnografia. Suas fotos autorais se encarregaram de apresentar o Brasil como um grande espaço de análise. As imagens ‘revelavam’ do mesmo modo que “representavam” as facetas de um país plural em religiosidades, sincretismo e diversidade. Neste ponto, é relevante pensar em quem “produziu uma obra escrita de referência sobre as culturas afrobaiana e diaspórica”, usando o “registro do sincretismo cultural” (Mathias, 2016).

Conhecer o lado etnográfico e antropológico dos grupos fez com que o trabalho dele tivesse verdadeira sensibilidade estética. Os retratos em diagonal, as questões raciais e o plano focal deram a “compreensão visual da obra” verdadeira notoriedade (Mathias, 2016). Existe, para pensar o trabalho de Pierre Verger, valor etnográfico, produção com sensibilidade estética de modo que sua fotografia “captura o processo” (Mathias, 2016).

Uma fotografia da Capoeira apresenta, em si, um conjunto de elementos que contam a trajetória histórica do que foi a Capoeira enquanto situação histórica. Por outro lado, revela o processo de mudança e de reconfiguração no contexto das práticas de “tornar identidade”. Movimento, performance, dança e luta. Além desses elementos, é possível pensar que os locais constituem importante espaço de mediação do tempo da dança e da performance da dança.

Os lugares se constituem como formas ressonantes, ou seja, são propostas de construção dos sentidos dos lugares pela forma como tempo e espaço produzem sonoridades, ecoam. Essa indicação dá às práticas com sons outro significado. Sons também fazem parte. Os lugares se constroem por eles do mesmo modo que adquirem significados.

A fotografia não capta o som, mas é a partir dela que as realidades acústicas podem ser reconstruídas. Para entender a “paisagem sonora” (Feld, 1996) é preciso garantir o testemunho acústico, isto é, a presença e a marca da performance no lugar. A Capoeira carrega essa energia, da mesma forma que uma imagem da capoeira remete ao sentido polissêmico que ela apresenta. O testemunho da imagem juntamente com o testemunho dos sons da música, produzida pelos instrumentos e reproduzida pela dança dos corpos (Tuan, 1983).

Pelo movimento dos lugares, pelo sentido e significados dados às práticas do lugar, determinados corpos constroem suas memórias. São verdadeiras conexões causais com o modo como cada memória construída depende da forma como os lugares são experimentados. A fotografia diz “Roda de capoeira de bairro, provavelmente Corta Braço, na Liberdade”. A legenda incorpora o lugar na Capoeira, traça um paralelo entre o processo de reconhecimento da imagem num circuito de experiência da prática da Capoeira. Assim, os sujeitos praticavam a Roda de Capoeira, tensionando a possibilidade de fazer e não fazer, visto que, muitas vezes, a prática era uma desobediência civil.

O lugar, ao fundo, como sugere a legenda, é o bairro da Liberdade. A foto de Pierre Verger apresenta a fotografia tirada na luz do dia. O espaço fotográfico está quase que completamente preenchido pelas mãos, pelos instrumentos e pela camisa que veste o músico com seu meio instrumento.

O processo que consagra um vasto universo de representações da Capoeira. Segundo Braga (2017, p.06), “o registro é acionado, agenciado, assimilado ou capitalizado na oralidade para demonstrar as habilidades da Capoeira, diante de sua trajetória no Brasil e difusão mundial, com o objetivo de produzir ações de salvaguarda para mestres e grupos”. A fotografia de capa prepara o toque musical para o início da composição textual e visual do dossiê da Capoeira.

Fotografia 20 - Cenas de capoeira na Bahia. Mestre Juvenal e aluno



Foto: Pierre Verger.

O que se pensa sobre a fotografia é uma estrutura narrativa que agrega personagens para a trama. “a ginga é o movimento central da Capoeira, neste vaivém o capoeirista se esquiva, entra e sai dos golpes, também é considerada elemento que confere malandragem e graça ao jogo” (Braga, 2017, p.24). Na fotografia estão o grupo de cinco homens tocando instrumentos, três deles com berimbaus e dois com pandeiros; dois posicionados de cócoras, frente a frente

se preparam para o jogo da ginga. A foto está marcada em um encontro, uma pose encenada para o início da festa, para o começo da trama da dança.

A encenação para a dança acontece diante de uma construção de pau-a-pique. A casa no tom da foto, o chão de terra, as sombras projetadas revelando que mais pessoas assistem a cena, mas não participam da foto. Todos vestem branco, uns de boina e outros de boné. Todos eles são homens. O jogo aparece como uma performance do grupo, dançar, lutar e gingar ao som dos instrumentos. A vestimenta dos homens que tocam é importante para perceber o contexto em que foram criadas as imagens.

Nas fotografias 22 e 23, o tema retratado é da performance da dança. A cena revela quatro homens, dois dançam performatizando a luta da capoeira e dois tocando os instrumentos. Ao fundo, compondo a cena localizada à direita da imagem, os instrumentistas se apresentam ao toque dos instrumentos. Pandeiro e berimbau dão cadência a dança. A Fotografia de Pierre Verger é sempre sensível e de uma natureza singela das narrativas do cotidiano.

Fotografia 21 - Cenas de capoeira na Bahia Juvenal



Foto: Pierre Verger.

Fotografia 22 Cenas de capoeira na Bahia. Mestre Juvenal e aluno – defesa de ataque com facae aluno



Foto: Pierre Verger.

Parecem mostrar a ginga pela forma como tocam os instrumentos. Em primeiro plano, o homem projeta a sombra pela forma de seu movimento. O homem que fica ao fundo, quase deitado, projeta o corpo de forma a ensaiar o golpe. No lugar, a parede de fundo lisa se contrasta com o chão de paralelepípedos em que os jogadores dançam.

As fotografias de Verger são consideradas etnográficas, desse modo, a ideia de “cena” presente nas fotografias e incidem sobre os lugares da Bahia onde foram feitas.

Falar da foto movimento é uma tarefa difícil. Pela performance dos atores envolvidos, pela agência de seus corpos. A imagem humana captada pelo instante (Benjamin, 1987). A luta dos corpos masculinos com função emotiva também faz parte do acervo de Pierre Verger. São especialmente os corpos das ruas e das ruas. A arte e a luta. O reconhecimento partilhado pela dança. É preciso saber exatamente cada detalhe de cada movimento para saber dançar.

Toda fotografia passa a ser o produto de um ponto de vista, ou seja, produz uma descontinuidade narrativa ao mesmo tempo que se consagra como um instante de produção de novos significados. Como o gestual das mãos é incorporado? Ao pensar nessa questão, reveste-se a ideia de que o corpo e a forma devem agir. É no corpo que está esse lugar da agência. O gestual do corpo também é incorporado pela performance da dança. Pela cadência do corpo que compreende cada passo que precisa seguir. Transmite de forma operativa os comandos, seguindo o ritmo dos toques, segue os passos, o corpo segue o comportamento, vive pelo ritual.

A imagem revela e apresenta a memória do corpo e a agência das passagens da mesma forma que toma para si o ato para si. São testemunhas da memória aqueles que vivificam as imagens por outros olhos? As fotografias como aquelas que testemunham a Capoeira como estatuto da performance e da dança, pelo olhar do Pierre Verger.

Fotografia 23 - Cenas de capoeira na Bahia - próximo ao mercado modelo



Foto: Pierre Verger

Fotografia 24- Roda de Mestre Valmir – FICA BAHIA



Foto: TT Catalão – Acervo Técnico Iphan

Cena da Capoeira. Corpos tocando berimbau. Os três homens que compõem a imagem estão encostados na parede. Lembram trabalhadores estivadores. A fotografia é o registro de um contexto histórico, no qual as memórias da Capoeira são acionadas. No movimento da dança, na fotografia ao fundo, estão os instrumentistas e todos aqueles envolvidos na construção da parte musical da dança. Performatizando, no primeiro plano, está o capoeirista que faz um complexo movimento com o corpo. Sua posição de ponta cabeça revela como o fazer da dança envolve arte e ritmo. Ao fundo, sentado no chão, vê-se parte do corpo do oponente da luta.

A fotografia registra o movimento da mesma forma que consagra a ideia da “Roda de Capoeira”. Uma fotografia contemporânea que aparece para marcar a trajetória histórica e a intensidade da forma como os sujeitos se aparentam. Ao fundo, os tocadores de instrumentos e no primeiro plano da imagem, dois jovens encenam o ato.

produzida. A fotografia intitulada “- Roda de Mestre Valmir – FICA BAHIA” está na página 53 de dossiê (Imagem 12), logo depois de uma sequência de imagens e desenhos da Capoeira, presentes nos livros de história e nos documentos que atestam a existência dela.

Uma fotografia colorida, com movimentos, instrumentos e arte é um marcador temporal, visto que, a subjetividade presente demarca o sentido e o significado da resistência, da memória e da identidade da Capoeira.

É possível também entender a dimensão da escolha das imagens, comparando-as ao que foi enviado pelo DPI. As imagens do acervo técnico do IPHAN – que compõem o conjunto de documentos do registro e do inventário. A seguir, é possível avaliar essa dimensão entendendo a importância dos arquivos para compreender as narrativas construídas sobre a Capoeira.

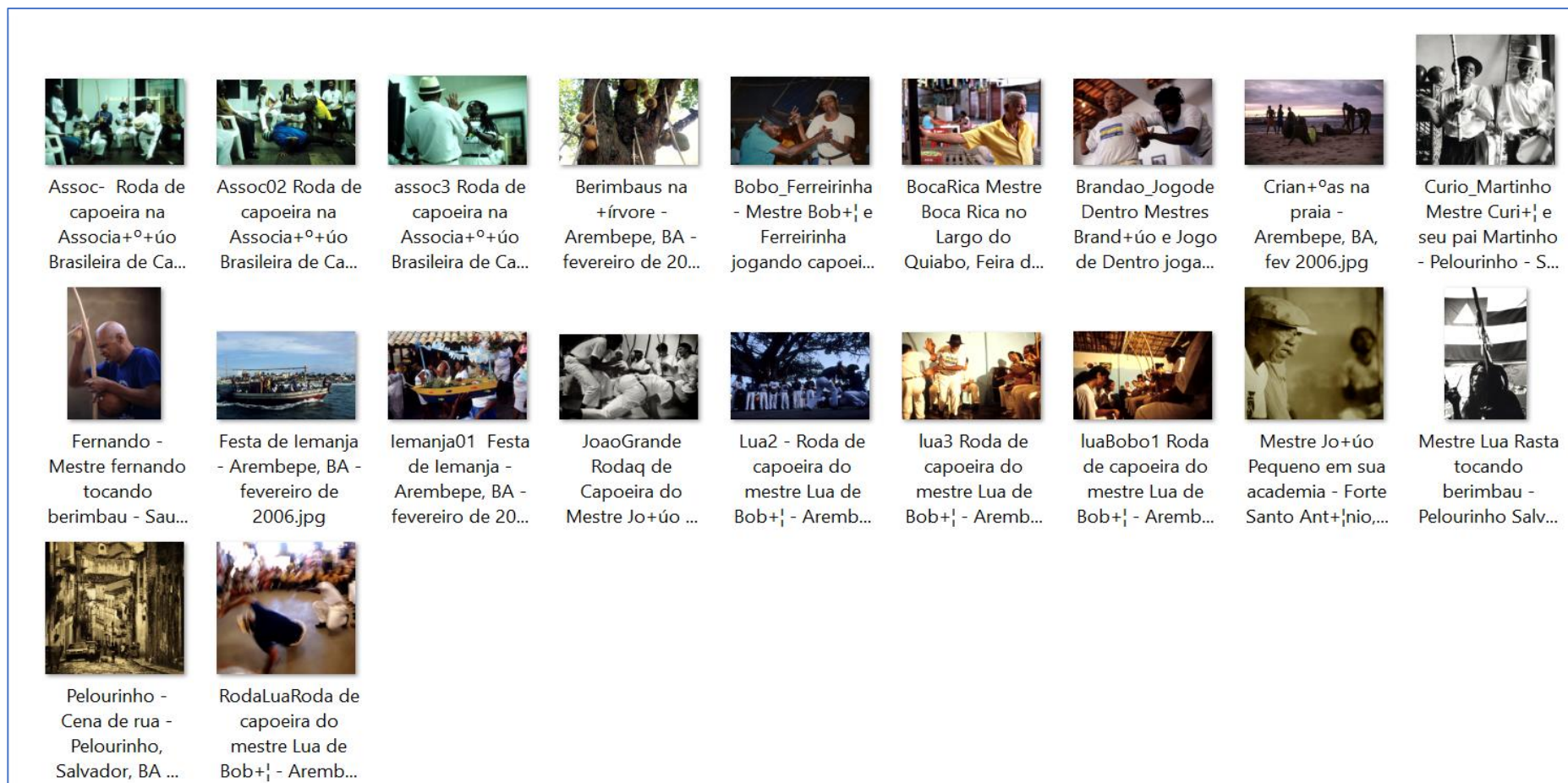
As fotografias constantes no referido Dossiê do IPHAN estão agrupadas aqui, respectivamente, nas páginas seguintes testa tese: Imagem 13 - Fotografias do acervo técnico do IPHAN, Imagem 14 - O aprendizado nas escolas – acervo técnico do IPHAN; Imagem 15 - Fotografias de Marcel Gautherot; Imagem 16 - Fotos de Pierre Verger e Imagem 17 - Fotografias do acervo técnico do IPHAN - Fotos Xim-Xim.

Destaco em particular as fotografias de Marcel Gautherot, em que aparecem ao longo do texto do dossiê (Imagem 14) no uso das imagens que estão no acervo técnico do DPI do IPHAN. Algumas delas foram selecionadas para compor o dossiê, e estão em formato preto e branco. Segundo Segala (2005, p.74),

O fotógrafo busca nas paisagens, nas comemorações e na vida cotidiana, na história vivida das ruas, o equilíbrio minucioso das formas, o jogo com a profundidade de campo e o movimento, o registro calculado das luzes. Previsualiza o momento particular em que as disposições do quadro sintetizam como trama gráfica e representação o acontecimento.

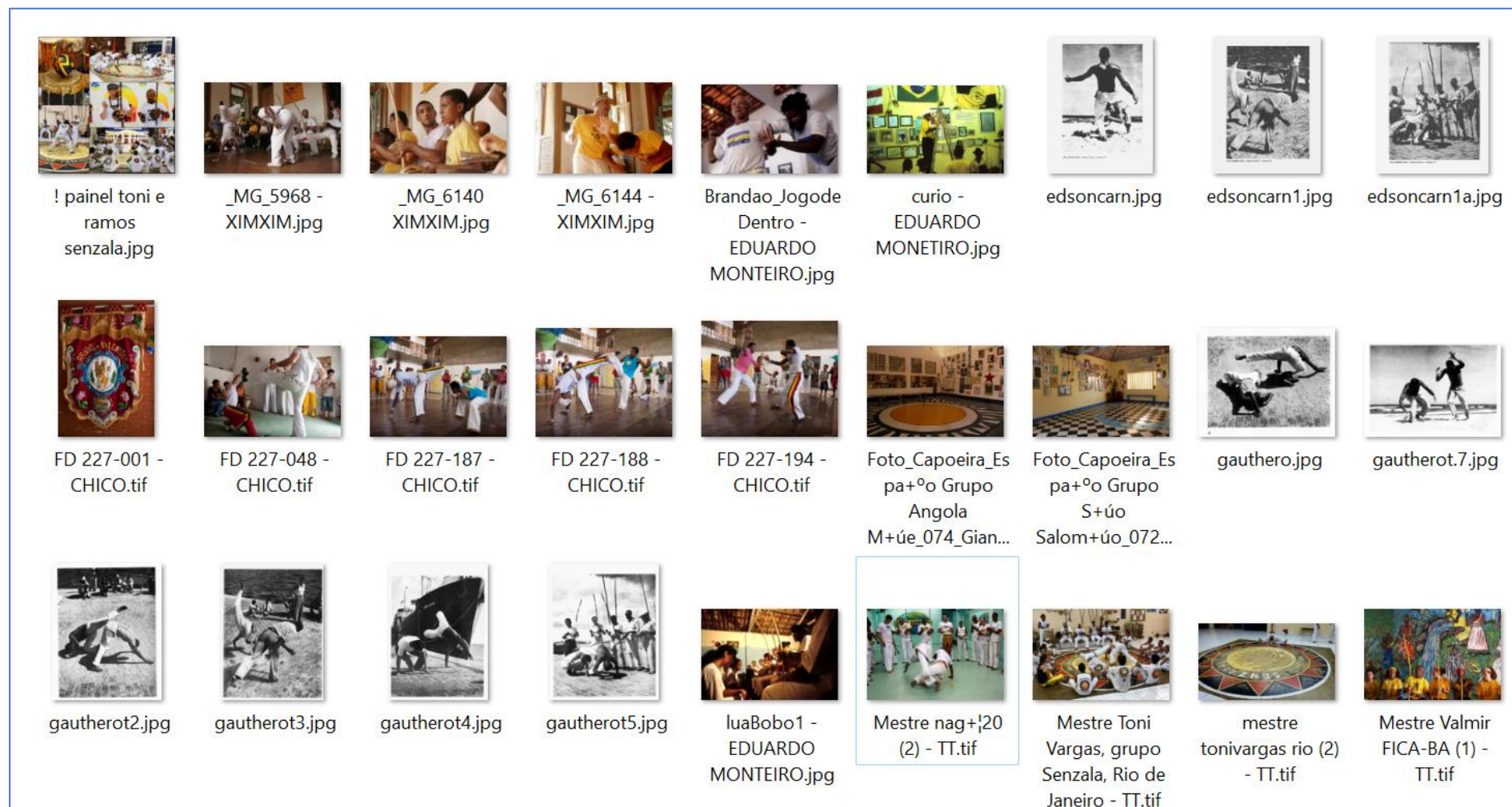
Esse processo de registro cabe na preocupação com captar o Brasil essencial, suas várias nuances e suas particularidades. Seu trabalho foi diverso e profuso de modo que “seus trajetos pelo país, com tempos e extensões particulares” (Segala, 2005, p.77) eram intensos e diversos.

Imagem 15- Fotografias do acervo técnico do IPHAN



Fonte: Acerto Técnico do DPI- IPHAN, 2022

Imagem 16- O aprendizado nas escolas – acervo técnico do IPHAN

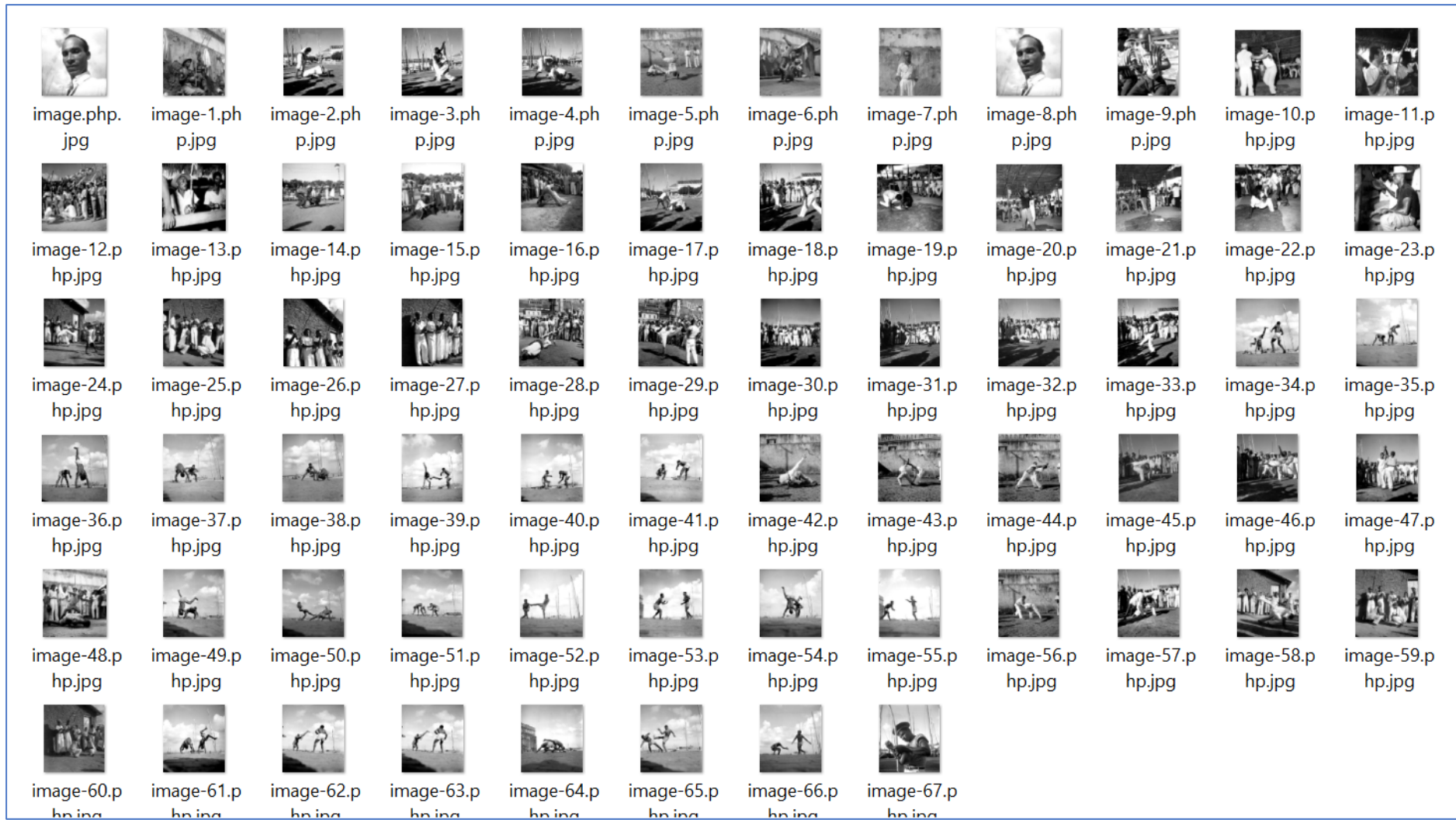


Fonte: Acerto Técnico do DPI- IPHAN, 2022

Imagem 17- Fotografias de Marcel Gautherot010BACE01573.j
pg010BACE01587.j
pg010BACE01590.j
pg010BACE01608.j
pg010BACE01613.j
pg010BACE01639.j
pg010BACE01651.j
pg010BACE01654.j
pg010BACE01692.j
pg010BACE01738.j
pg

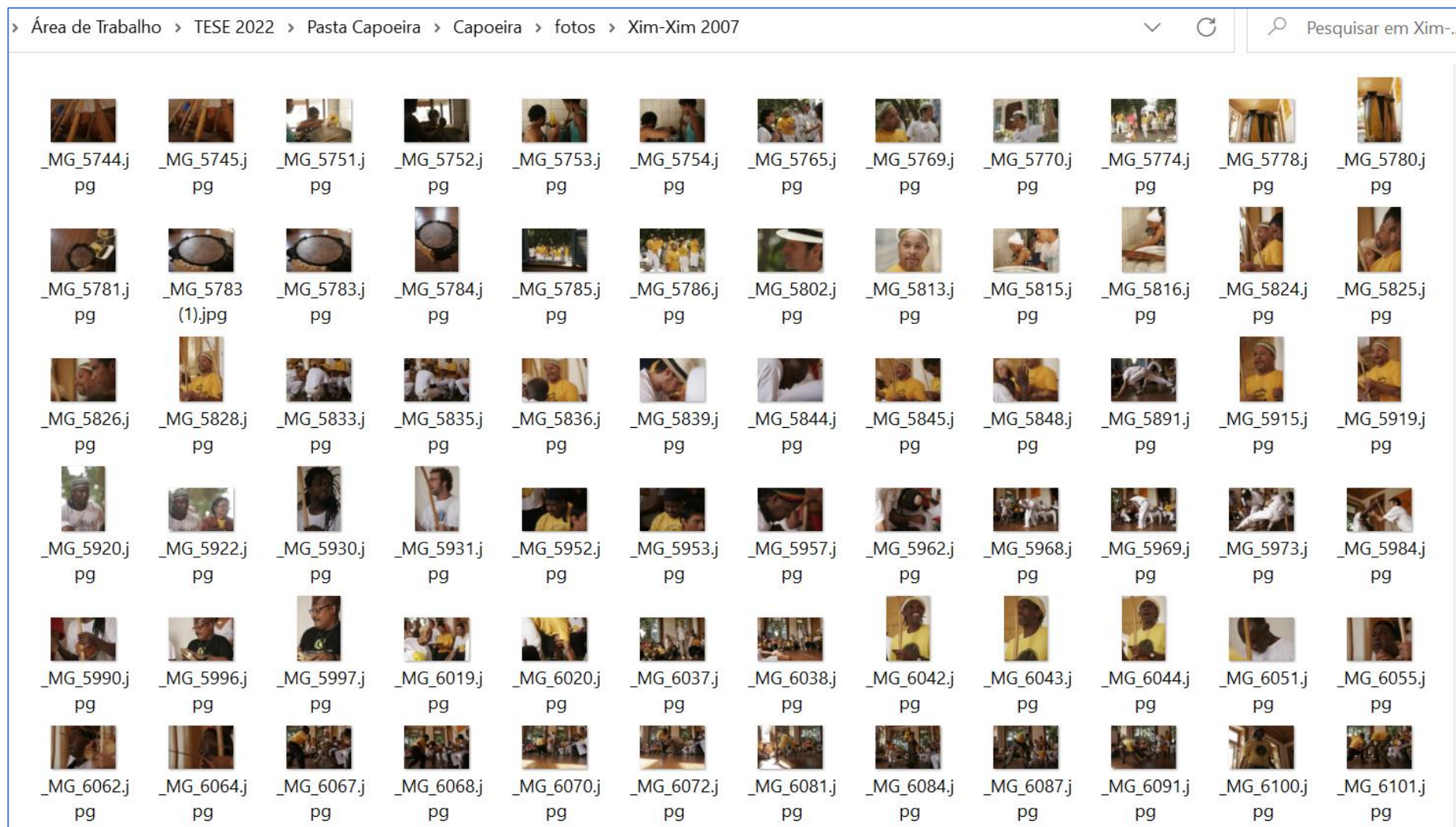
Fonte: Acerto Técnico do DPI- IPHAN, 2022

Imagem 18 - Fotos de Pierre Verger



Fonte: Acerto Técnico do DPI- IPHAN, 2022

Imagem 19 - Fotografias do acervo técnico do IPHAN - Fotos Xim-Xim



Fonte: Acerto Técnico do DPI- IPHAN, 2022

Os documentos dos arquivos, constantes nas imagens anteriores, são importantes visto que o que não é selecionado para compor o texto também diz muito sobre as escolhas narrativas. Selecionar o que identifica, aquilo será a imagem central da narrativa, carrega a dimensão de que – muito mais que ilustrar – as fotografias representam.

Elas têm uma agência sobre o meramente instrumental da escolha imagética. São as pessoas comuns representadas nessas fotografias (Roma, 2017) e é da ação social dessas pessoas que serão construídas as dimensões do patrimônio. A fotografia passa a cumprir um papel de reafirmação do ato – dança, música, arte – e passa a ser o elemento do duplo registro.





“Registra” porque é o que faz uma fotografia e “registrar” porque passa a ser um patrimônio. A fotografia passa a ser acionada entre duas linguagens, tornando-se o paradoxo de uma narrativa que está conectada com a ideia de intencionalidade e metafórica. Segundo Kossoy (2020, p.140), essas imagens dos documentos – realidade virtual das imagens – “também reivindicam seu lugar no mundo concreto”.





Como acervo técnico, esse conjunto de imagens funciona como um devir, figura no instante da seleção das imagens fotográficas de modo que “podem ser” usadas. As demais, que se configuram no dossiê, são “o presente consagrado” da escolha de quem pode ser tido como representante do patrimônio. As fotografias são para o processo de construção dos sentidos de patrimônio

a reconstituição – quer seja ela dirigida à investigação histórica ou à mera recordação pessoal – sempre implicará em *processo de criação de realidades*, posto que elaborada através das imagens mentais dos próprios receptores envolvidos (Kossoy, 2020, p.132).

Para analisar o processo iconográfico e o processo documental – para a fotografia – é preciso entender o sentido do “testemunho fotográfico”. Faz-se necessário resgatar, buscar e decifrar a “realidade interior da representação fotográfica” (Kossoy, 2020, p.57). A ideia dos assuntos é aqui trabalhada, por exemplo, separando as fotografias do dossiê 12 para entender como as fotografias produzem sentido dentro do texto.

Prancha 11 - Movimentos da Capoeira



LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
Recorte de Foto de Marcel Gautherot		TT Catalão – Acervo Técnico Iphan
Roda de Capoeira – Mestre Nagô		Acervo Técnico Iphan
Roda do Grupo de Capoeira Angola N gola - 2007.		Xim-Xim
Roda do Grupo de Capoeira Angola N gola, com Mestre José Carlos		Xim-Xim.

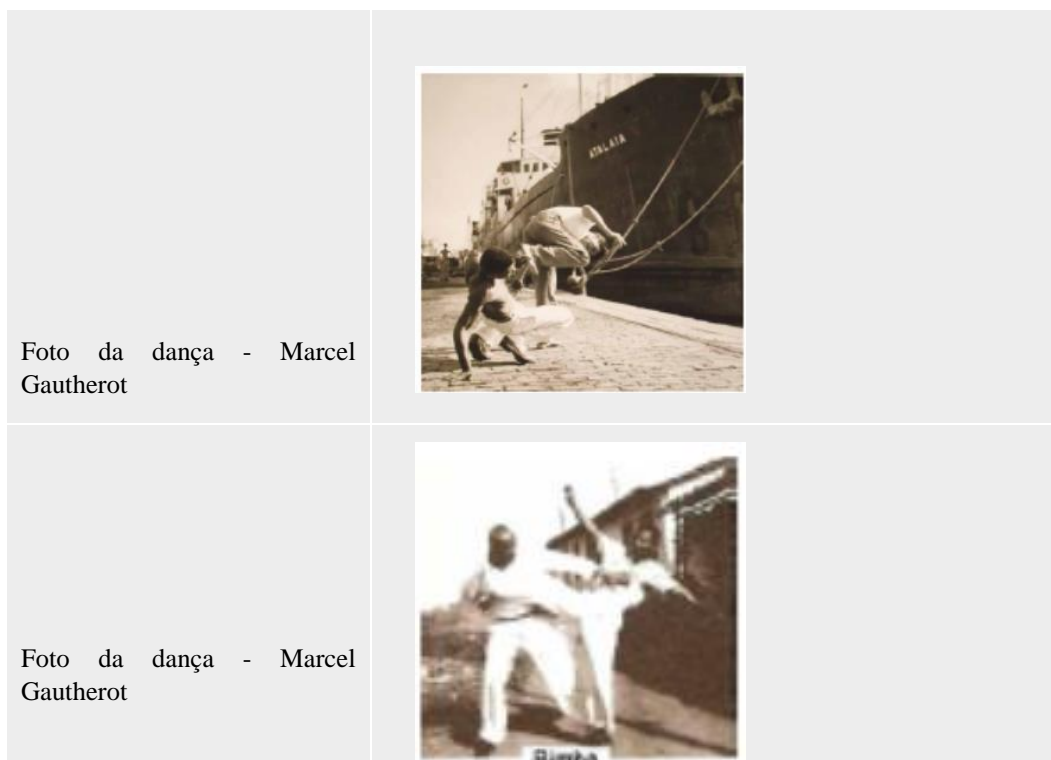
<p>Roda de Capoeira, Encontro da Capoeira em Santa Tereza, Rio de Janeiro, 2007.</p>		<p>Xim-Xim</p>
<p>Roda de Mestre Valmir – FICA Bahia.</p>		<p>TT Catalão – Acervo Técnico Iphan</p>
<p>Roda de Mestre Valmir – FICA Bahia.</p>		<p>TT Catalão – Acervo Técnico Iphan</p>
<p>Roda de Capoeira.</p>		<p>Acervo técnico do IPHAN</p>

O conjunto das fotografias da Prancha 11 trata sobre os “Movimento da Capoeira”. As fotografias têm por proposta mostrar como o “movimento” acontece. Os mais variados fotógrafos fazem parte do processo de construção das imagens. Assim, a narrativa vai propondo a pluralidade de representações dos movimentos que fazem parte da performance da Capoeira.

As rodas e a relação com os instrumentos, os corpos e a dimensão do uso do espaço. Cada fotografia está conectada a um enquadramento sobre o registro do movimento. São complexas as formas de mostrar o “movimento”, especialmente num contexto em que ele é produzido por arte e dança e que acontece em grupo. Mais exemplos disso segue na Prancha 12, com as fotografias de Marcel Gautherot.

Prancha 12 - Fotografias de Marcel Gautherot

LEGENDA	FOTOGRAFIA
Roda de Capoeira	
Foto da dança - Marcel Gautherot	
Foto da dança - Marcel Gautherot	



Fonte: IPHAN, 2014

Os trabalhos fotográficos de Marcel Gautherot compuseram parte dos trabalhos de Mário de Andrade como documentação fotográfica técnica. Ele trabalhou para o SPHAN e seus trabalhos deram visibilidade à fotografia sobre o Brasil real.

Em 1940, após trabalhar em projetos ligados ao Museu de Etnografia do Trocadéro e da construção e instalação do Museu do Homem, em Paris, Marcel Gautherot estabeleceu residência no Rio de Janeiro. Na cidade, conheceu Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do recém-criado SPHAN e passou a frequentar intelectuais modernistas e a trabalhar para a instituição (Gama, 2020, p.99).

Seus trabalhos, para além da técnica e do envolvimento com a documentação do Brasil, serviram para o Museu do Homem (Paris). Assim, a formação em fotografia e sua condição de documentarista deu condições de elaborar um projeto de exposições sobre as quais o foco da fotografia eram as identidades brasileiras nos “tipos sociais”. Segundo Segala (2005, p.79),

Nesses anos 1940, Gautherot viaja pelo país, produzindo, além dos registros sobre a arquitetura colonial e moderna, um repertório de imagens definido então, na geografia humana, como “tipos e aspectos” do país, em que as configurações sociais se associam à paisagem e os espaços se redefinem como marcadores culturais.

A perspectiva dos seus trabalhos trazia sempre a dimensão da autenticidade, ressaltando que sua condição de construção do Brasil era sempre atrelada a toda ideia do Brasil fundada

pelo eurocentrismo, mesmo suas fotografias mostrando, registrando o olhar que fixava na imagem era do acontecimento pelo acontecimento, ressaltando que sua narrativa continha a possibilidade de mostrar os fatos (Segala, 2005).

O SPHAN encomendava as fotos, outras delas o autor realizava em trabalhos autorais, vendidas em coleções para as diversas instituições. A sequência de imagem acima reproduzida não tem datação, apenas demonstram o que fotógrafo pensava sobre as questões da Capoeira no Brasil. O corpo em movimento, os jogadores reunidos, a apresentação da dança. Suas fotografias em preto e branco são demonstrativas de lugares distintos onde a Capoeira era executava, perto de um navio ou em locais públicos.

Fotografia 26 - Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala, Rio de Janeiro



Foto: TT-CATALÃO

Fotografia 27 - Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala, Rio de Janeiro



Foto: TT-CATALÃO

Pensar o “espaço” da Capoeira é dar a ela uma especial situação dentro da experiência sensível da arte. Para acontecer, é preciso estar. O movimento faz parte, assim como o movimento em determinados espaços faz da Capoeira dança-arte (Fotografia 27).





Fotografia 28 - Sequência de movimentos de capoeira - Pierre Verger






Fonte: Pierre Verger

A seguir, na prancha 13, as fotografias retratam o espaço da casa de capoeira. O tema é em azul, vermelho e amarelo com contorno. A prancha 13 contém a sequência de 4 fotografias, delas estão representados os instrumentos utilizados dentro da performance da Capoeira. O elemento de destaque é o Berimbau. As fotografias propõem-se a mostrar como a música é produzida. Um detalhe chama atenção para 3 fotografias, as mãos. As mãos estão relacionadas com a ideia de patrimônio da mesma forma que elas simbolizam o fazer, o momento.

Prancha 13 - Instrumentos usados na Capoeira

LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
Mão de Mestre Curió tocando berimbau		TT Catalão – Acervo Técnico Iphan.
Tocador de Berimbau		Pierre Verger
Detalhe Berimbau		Francisco Moreira da Costa.
Instrumentos de Mestre Nestor		TT Catalão – Acervo Técnico Iphan.

Prancha 14 - Rodas de Capoeira

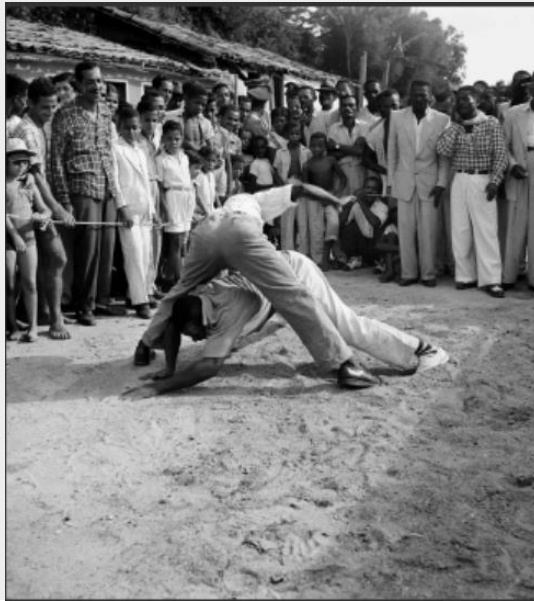
LEGENDA	FOTOGRAFIA	FOTÓGRAFO
<p>Roda de Capoeira – Mestre Toni Vargas</p>		<p>Acervo Técnico Iphan</p>
<p>Roda de Caxias Russo</p>		<p>TT Catalão – Acervo Técnico Iphan.</p>
<p>Roda de Capoeira</p>		<p>Pierre Verger</p>

Roda de Capoeira, Encontro da Capoeira em Santa Tereza, Rio de Janeiro, 2007.



Xim-Xim

Roda de capoeira de domingo em bairro – jogo de dentro, tesoura



Pierre Verger

Roda de capoeira de bairro, provavelmente corta braço, na liberdade



Pierre Verger



Fonte: IPHAN, 2014

Temas como as rodas, a arte a partir da dança e toda a gingada, são retratadas nas fotografias presentes no dossiê e representa todo um conjunto artístico de instrumentos, homens e suas performances. Na prancha 14, as fotografias performatizam o movimento da dança e está mesclado entre fotos antigas e fotografias mais recentes.

Fotografia 29 - 4º Encontro de Capoeira, agosto de 2007



Fonte: Acervo Técnico do IPHAN

Os encontros dos grupos para realização do processo de reconhecimento das práticas e das atividades da Capoeira. Segundo Alencar (2018, p.08), as estratégias do Plano de

Salvaguarda da Capoeira são resultado do trabalho voltado para o fomento e para a representatividade, destacando que

O Plano define metas e ações, com base nas principais demandas dos capoeiristas. Durante os Seminários “Salve a Capoeira” foi iniciada a discussão sobre governabilidades (quais as instituições responsáveis pela implementação), as prioridades e as estratégias de ação, mas não foram aprofundadas a ponto de constar neste documento final. Concluiu-se que elas deveriam ser definidas a partir da elaboração de um planejamento estratégico, a ser realizado pelo Conselho Gestor da Salvaguarda da Capoeira na Bahia, com apoio técnico do Iphan, o que veio a ocorrer nos encontros do Conselho Gestor em 2018.

O trabalho multidisciplinar que foi realizado para Capoeira passa a ser uma importante estratégia para os grupos. Situada em vários contextos e localidades, a realização do inventário e do trabalho de registro dão ao bem uma grande visibilidade. Os encontros marcam a dimensão coletiva da proposta, visando o bem comum do processo e da dinâmica dos trabalhos, desta forma, para Alencar (2018, p.18)

a ocorrência de plenária final para validar todas as propostas apresentadas nos seminários territoriais e no Estadual, e um posicionamento crítico do Iphan relativo a propostas que limitem a diversidade e a liberdade da capoeira e dos capoeiristas, especialmente aquelas que procuram restringir ou regulamentar sua atuação profissional.

O sentimento coletivo está resguardado na construção imagética que destaca e ressalta a importância dos encontros e das atividades. Os debates sobre os processos de escolha e seleção de uma trajetória histórica com várias narrativas, representada no sentido que os grupos podem dar a elas. Dessa forma, a subjetividade fotográfica documenta as relações de “poder” dentro que se convencionou chamar de imagem (Bazin, 1991).

O que se vê na imagem é a “intimidade do olhar” e “a contemplação desprendida” (Krauss, 2014) sobre a qual repousa o ângulo psicológico. Dito isso, as fotografias trazidas dentro do dossiê revelam uma pluralidade de olhares, do mesmo modo, que são dispostas a mostrar que a Capoeira é múltipla e diversa até em sua forma de construção. Para mostrar que a imagem prova o sentido dado ao patrimônio imaterial, elas passam a se relacionar com a estrutura do real, algo que pode ser apreendido pelo enquadramento. A fotografia se torna, assim, documento de verdade que atesta aquilo que se propõe mostrar.

A percepção da capoeira como jogo também está conectada às imagens produzidas e colocadas no corpo do dossiê. Elas passam a se organizar como imagens-patrimônio,

fundamento para a presentificação da proposta em construir um sentido para as práticas, do mesmo modo, que são sentidas quando representadas.

Fotografia 30 - Capoeirista tocando berimbau

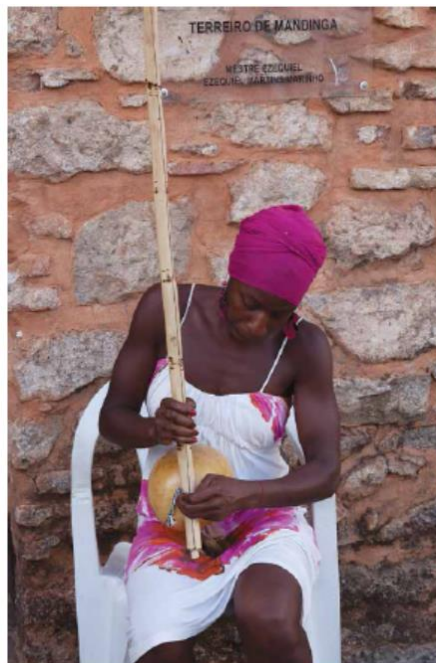


Foto: TT Catalão - Acervo técnico do Iphan.

A fotografia 31 chama a atenção por detalhes como o colorido, a mulher instrumentista, a postura e compenetração da personagem em destaque, bem como o destaque dado ao instrumento musical usado em Capoeira. A musicalidade como parte importante do processo. Uma parte dos cânticos são chamados de ladainhas. Entoados no processo, a musicalidade está construída na narrativa fotográfica.

Segundo Barthes (1990), “fotografia é a mensagem”, ou seja, a fotografia passa a ser colocada pela capacidade que ela tem de transmitir. As duas mensagens, das muitas possíveis, é o que transforma a fotografia em um elemento retórico. Assim, sob ela pesa a existência dupla de uma potência dos sentidos e uma intencionalidade marcada pela experiência visual e sensorial ao ler o dossiê.

Fotografia 31 - Roda de capoeira – instrumentos

Foto: TT Catalão - Acervo técnico do Iphan

A fotografia se destaca por ser em preto em branco. Está diretamente conectada e inspirada pelas fotos do Pierre Verger. O homem do primeiro plano, usando o instrumento musical pandeiro, seguindo-se no segundo plano de outro homem com o mesmo instrumento. Segundo André Sontag (2004, p. 17) “embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete-as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos”

A produção do repertório em imagens pelo IPHAN não é novidade. Segundo Roma (2017), a fotografia em bens culturais se destaca pelo caráter preservacionista, demonstrando que as relações de poder estão “coladas” às iniciativas de construção das memórias. O que existe é uma hierarquia no processo. No patrimônio imaterial, ele é entendido como fonte histórica. Fixar a imagem num suporte durável da mesma forma que os patrimônios materiais, que já apresentam um suporte no dado da materialidade. Os registros fotográficos nesse jogo de estratégias políticas estão centrados em “inventários, relatórios, guias, missões”, de modo que a fotografia se torna um instrumento do IPHAN para “identidade brasileira” (Roma, 2017). Fica a proposição

em contexto de descolonialidade, em que observamos inúmeros grupos afrodescendentes e indígenas desejarem também ser um meta-símbolo do

Estado-Nação, e como tal reconhecidos na sua diferença e na sua singularidade, como poderemos contribuir responsabilmente para a seleção, que ao incluir, exclui e que ao não incluir não apenas não reconhece, mas também não permite o acesso a determinados recursos simbólicos, políticos e econômicos provenientes do reconhecimento? (Tamaso, 2018, p.67)

A ideia de fotografia patrimonial, atrelada a narrativa patrimonial de um dossiê, diz tanto sobre os sujeitos representados (grupo) quanto pelos sujeitos que construíram as narrativas (fotógrafos) e que produziram o texto. Se os personagens “registrados” se tornam inertes ao processo, especialmente, ao serem “montados” nas narrativas dos dossiês, o meio de seleção se torna um arbitrário conceitual. Segundo Solha (1998), os “fenômenos visuais” de documentação fotográfica são também elementos de consagração e perda, do mesmo modo que estruturam a imagem para agir pelo grupo, instauram o sistema de congelamento das imagens. No caso dos dossiês, as fotografias que os comunicam aquilo que o texto pretende descrever, suas duas mensagens sobre o que é o “registro” dos patrimônios.

Segundo Freund (2010), o ato simbólico das imagens é que passa a dar sentido e significado ao a discurso narrativo, em especial, do patrimônio como elemento da cultura. A fotografia é a tensão entre texto e sentido do texto, do mesmo modo que a imagem se dispõe a produzir: (1) registro; (2) arte; (3) referência.

Para Enther (2012, p.33), “se a imagem é um lugar de articulações, ela também é um lugar de conflitos”. Procurar os vários processos envolvidos é o momento e a articulação da transformação da fotografia e uma dada narrativa patrimonial. É importante ressaltar a construção de informação, ou seja, informar ao leitor que o objeto representado (foto) é algo que foi o olhar sobre o grupo.

Reconhecer que as imagens fazem um recorte das formas sociais. Em conjunto, representam recortes dos processos simbólicos ligados aos grupos. Quanto à escolha daquelas usadas no dossiê, vemos a apreciação do material como algo que circula entre o processo de escolha ou não para o documento.

As fotos são usadas nesse movimento de representação do que será mostrado, o que será evidência para o reconhecimento patrimonial. As fotos são peça chave e fundamental para esse movimento de modo que, quando os antropólogos se utilizam desse recurso, a ideia é que a materialidade fotográfica e imaterialidade dos processos estejam no processo discursivo.

A ideia de uma metodologia que abrace o uso de fotografias nas publicações dos dossiês vem da ideia de que “o esboço de um sistema referencial – de uma metodologia descritiva e analítica – afigura-se tarefa viável, fértil e prioritária do que mera coleção de descrições e análises particulares” (Iphan, 1980, p.43). O recurso iconográfico é, entre outras coisas, o

sistema cuja lógica é dual: alimenta os elementos que representam o grupo e circulam como a materialização do sentido do patrimônio. Segundo Achutti e Hassen (2004, p.278),

pode ser para o antropólogo um problema se ele se puser muito tempo a selecionar/apagar/refazer as fotografias diante do pesquisado. Já no futuro, da perspectiva da memória, ela pode ocasionar perdas. Muitas fotos ganham importância com o passar do tempo. Pode-se julgar a qualidade da foto no presente, mas não, com segurança, todo o seu valor documental, que, em muitos casos, só o distanciamento temporal permite reconhecer.

Outro ponto importante é a questão enquanto arte. As ressonâncias dos dossiês produzem um acervo artístico muito importante, visto que ele demonstra que as fotografias são a reprodução dos grupos a partir daquilo que os grupos representam como patrimônios. As fotografias se tornam caminhos para demonstrar o patrimônio imaterial, sendo capaz de mostrar as instâncias da ideia de “referência”.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias são posições políticas no discurso das políticas públicas do patrimônio imaterial, fontes de uma dupla conexão entre o que procura contar e o que se pretende registrar. Entendo, dessa forma, os processos patrimoniais envolvidos nos dossiês escolhidos como resultado da compreensão de que fotografias dizem muito sobre os documentos onde estão contidas. A fotografia faz um recorte do que não foi visto e passa a produzir outros elementos de realidade sensíveis.

A questão é que a fotografia funciona como um recorte do real, ou seja, ela passa a se construir sob uma narrativa que inclui determinados elementos ao passo que excluiu outros. O recorte do real funciona atrelado ao contexto da narrativa. Dito isso, entendemos que a narrativa ali mostrada pelo conjunto das imagens sobre o grupo indígena, e sobre a performance da dança ajuda a entender o sentido de um contexto específico: da política pública do patrimônio imaterial.

Entendo que para cada conjunto de segmentos existe um processo de mudança desses elementos, ou seja, dada o sentido de seus usos, a fotografia pode mostrar. Vale pensar que as narrativas fotográficas são importantes para o Brasil porque elas reafirmam sentidos de práticas culturais, de memórias que acionam elementos da identidade nacional e são também instrumentos de ação política.

Coladas às políticas, é possível pensar que elas foram atreladas às demandas de produções das publicações, escolhidas, selecionadas. Sua intencionalidade recai sobre aqueles responsáveis pela elaboração dos dossiês. Durante a elaboração desta tese, não foi possível explorar os bastidores do processo de construção dos dossiês. Culpo o tempo. Mas acredito que a ideia de pensar como eles funcionam seja o substrato para outro movimento do trabalho. Uma pós-tese.

Usei as imagens da publicação do dossiê dos Wajapi para demonstrar como as narrativas sobre os povos indígenas são construídas pelas demandas das políticas públicas no Brasil. As imagens revelam comunidades que acionam a categoria patrimônio, tomando-se para si a ideia do interesse em tornar-se “patrimônio”. As fotografias revelam as ações dos grupos, a ideia e família, os sentidos das práticas cotidianas, as cosmologias da arte, o uso dos recursos da terra, as convenções políticas. As fotografias selecionadas são carregadas de retratos, foto em grupos familiares, uso da técnica e dos encontros que forçam o sentido de etnia.

Uma etnografia dos processos visa entender o contexto da produção a partir da seleção das imagens. Elas configuram um importante instrumento de reconhecimento de como um

grupo ou uma prática passam a ser representados. Essa dimensão explora a disposição narrativa do modo como cada fotografia foi selecionada, ao passo que configura um sentido para o olhar sobre a imagem. A linguagem narrativa está contida na experimentação de como as imagens chamam atenção para convencer de que algo é patrimônio. A ideia é trazer à tona a percepção de que as fotografias reconstróem a realidade, ou seja, a realidade etnográfica. *Quais são as motivações das escolhas dos cenários, assunto, foco, cores, profundidade de campo? Quais os interesses envolvidos na transmissão dos sentidos?*

A eficácia das imagens, em especial as contidas nas publicações, é de que elas selecionam um sentido de patrimônio que está congelado e engessado ao processo de construção das publicações. Escolher uma fotografia e deixar outra, como aquelas dos arquivos, é uma estratégia política e densa. Guran (2000) dá esse entendimento sobre que tipo de fotografia usadas para o registro.

A dimensão das fotografias carrega uma dupla função. Elas são tanto quanto usadas para obter informações quanto para enunciar conclusões. O contexto das imagens selecionadas tanto aos sentidos das práticas culturais quanto descobrir que as práticas representam o esforço para mostrar os patrimônios. As imagens selecionadas para compor os dossiês são importantes porque elas elencam momentos, instantes sobre o quais se fica o registro com grande teor representação Guran (2000).

Como uma das primeiras publicações, alguns anos se passaram e a dimensão do uso das fotografias já foi, inclusive, problematizado pelo grupo. O uso das imagens e como elas se tornam um fluxo de narrativas que circula para além da política do patrimônio imaterial. As narrativas fotográficas são importantes para a política no Brasil, mas elas podem também serem usadas tendo outras finalidades. Aqui, contudo, nos interessa é como ela circulam dentro dos esquemas do ser patrimônio (Iphan, 2006).

As publicações dos dossiês circulam entre bibliotecas (se do ponto de vista físico), materiais construídos para divulgação dos grupos, dos patrimônios e das práticas culturais. Também circulam pelos sites (sendo possível fazer o *download*). O contexto cultural dessa divulgação ajuda nos pormenores do processo que chamo de circulação patrimonial, em especial, das fotografias. Elas servem a esse fim porque envolvem os sentidos dados ao patrimônio.

As fotografias da capoeira, por exemplo, funcionam como um recurso para demonstrar como a arte da capoeira é vista em determinado contextos. Na publicação do dossiê existem dois momentos: (1) no qual ela aparece como uma prática que ganha corpo nas ruas e está ligada as fotografias de autores como Pierre Verger; (2) as práticas da capoeira nos espaços das

escolas, o acesso das mulheres, os detalhes do toque dos instrumentos, a arte em formato de roda. O conjunto das imagens faz a circulação patrimônio de arte, dança e instrumentos (Iphan, 2006).

O trabalho não deixa de ser carregado de conflitos. O processo de escolha de duas publicações dos dossiês em detrimento do total de 19 que existem, bem como a seleção diante dos 52 dossiês. O contexto cultural de uma política que começa nos anos 2000 e ainda caminha para o aprimoramento. Sua metodologia que flui com as mudanças dos processos e das formas de fazer revelar os patrimônios.

Para romper o paradoxo do processo de seleção, esta tese abre espaço para o agenciamento das imagens por muitas frentes, sejam elas dotadas de autoridade institucional ou não. O documento imagem se apresenta na ação social e essa trajetória não é arbitrária. A dimensão do espaço de ação da imagem é tão significativa que são consideradas espelhos etnográficos anacrônicos do tempo que perpetuaram o patrimônio.

As leituras possíveis das fotografias é que elas acompanham textos, desenhos e figuras. Além de ilustrar, orientam os sentidos que os textos passam a assumir. Utilizei a maioria das fotografias contidas nas publicações porque queria que elas contassem a história descoladas dos textos e dos outros elementos que fossem capazes de produzir sentidos de reconhecimento para que as fotografias ganhassem status de narrativa.

A imagem ocupa papel fundamental na produção da política pública voltada para o patrimônio, visto que todo processo passa a ser permeado por imagens. Analisando as fotografias que aparecem na publicação do dossiê, o diálogo entre as narrativas sobre se patrimônio e a importância estratégia de divulgação são peça chave. Em um diálogo entre o texto e imagem vemos que existe uma complexa medida de significação das imagens.

As fotografias já aparecem no contexto da internet, século XXI e são importantes instrumentos da ação social. A ressonância desse processo, portanto, é que o registro das imagens são manifestações do poder da ideologia que, mesmo em assimetrias, constrói uma ideia de patrimônio. Dessa forma, as fotografias são redutos de continuidades e descontinuidades históricas.

O processo de reconhecimento da produção da política pública coloca em evidência que a identificação do bem passa a produzir um volume de imagens, entre elas as fotografias. Num segundo momento, o processo de registro consagra esse movimento fazendo a seleção de outro conjunto de imagens.

A tese deixa algumas lacunas, fruto do desenvolvimento em meio a conturbada pandemia e sobre outros processos. Contudo, abre inúmeras possibilidades para pensar o

trabalho técnico das imagens, em especial, das fotografias que são utilizadas no circuito do patrimônio imaterial. Ela é pioneira no sentido de apresentar essas tensões entre as ideias de registro, do mesmo modo que explora o uso das fotografias no circuito patrimonial.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. *In*: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornélia; BELTRÃO. **Antropologia e Patrimônio Cultural** – diálogos e desafios., Jane. Blumenau: Nova Letra, 2007.

_____. Patrimônios etnográficos e museus: uma visão antropológica. *In*: COSTA, M. L. DA; CASTRO, R. V. DE. Patrimônio Imaterial Nacional: preservando memórias ou construindo histórias? **Estudos de Psicologia (Natal)**, Natal, v. 13, n. 2, p. 125–131, ago. 2008.

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. Introdução. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ABREU, Regina; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. A trajetória do GT patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia. *In*: TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

ABREU, Regina; PEIXOTO, Paulo. Construindo políticas patrimoniais. Reflexões em torno dos 10 anos da Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial. **E-Cadernos CES**, n. 21, 1 jun. 2014.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson; HASSEN, Maria de Nazareth Agra. Caderno de campo digital: antropologia em novas mídias. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 273-289, jan./jun., 2004

ANDRADE, M. de. Anteprojeto para a criação do serviço de patrimônio Artístico Nacional. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil**: uma trajetória. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 30, p. 271-287, 2002

ARANTES, Antônio Augusto. **Manual de aplicação do inventário Nacional de Referências culturais**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2001.

_____. **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, [S.L.], v. 12, n. 1, p. 11, 30 dez. 2006. Universidade Estadual de Campinas.
<http://dx.doi.org/10.20396/resgate.v12i13.8645608>. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645608>. Acesso em: 13 jan. 2020.

_____. **Sobre inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível**: ensaios de antropologia pública. Anuário Antropológico 2007/2008, Rio de Janeiro, 2009.

_____. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. **Inovação cultural, patrimônio e educação**, v. 1, p. 52-63, 2011.

_____. Safeguarding. A key dispositif of UNESCO's Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**, v. 16, p. e16201, 2019.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BARCELOS NETO, Aristóteles. Gallois, Dominique Tilkin. Ilustrações: índios Wajãpi. Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi. **Revista de Antropologia**. v. 45, n. 1, São Paulo: USP, 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A mensagem fotográfica. **In_ O óbvio e o obtuso**. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova. Fronteira, 1990

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. **Cadernos de antropologia e imagem**, n. 18. Rio de Janeiro: Contra Capa/UERJ, NAI, 2004.

BRAYNER, Natália Guerra. **Patrimônio Cultural Imaterial**: para saber mais. Brasília, DF, IPHAN, 2007.

BRASIL. **Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil**: uma trajetória. Publicações do SPHAN n. 31, SPHAN/PROMEMORIA. Brasil, 1980.

_____. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [20?]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 ago. 2020

_____. **Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006**. Promulga a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada em Paris, em 17 de outubro de 2003, e assinada em 3 de novembro de 2003. Brasília, DF: Presidência da República, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-

_____. Ministério da Cultura. **O registro do patrimônio imaterial**: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, 4. ed, 2006.
2006/2006/decreto/d5753.htm. Acesso em: 15 ago. 2020

_____. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2000. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm#:~:text=D3551&text=DECRETO%20N%C2%BA%203.551%2C%20DE%204,Imaterial%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias. Acesso em: 15 ago. 2020

_____. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 15 ago. 2013.

BRASIL. Emenda Constitucional nº 48, de 1º de agosto de 2005. Acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. Brasília, DF: Câmara dos Deputados e Senado Federal, 2005. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc48.htm. Acesso em: 10 de nov. 2013.

_____. Ministério da Cultura; IPHA. **O Registro do Patrimônio Imaterial**: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. 4. ed. Brasília, DF: 2006. Disponível
http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_ORegistroPatrimonioImaterial_1Edicao_m.pdf. Acesso em: 13 jul. 2018.

BAZIN, Andre: “Ontologia da imagem fotográfica”. IN BAZIN, Andre: **O Cinema – Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense. [1985], 1991..

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 13, v. 20, p. 9-26, 2009.

_____. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia. **Iluminuras**, Porto Alegre, v.13, n. 31, p. 11-29, jul./dez. 2012. Disponível em:
<http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/36791>. Acesso em: 27 Nov 2021

_____. **Entre arte e ciência**: a fotografia na antropologia. São Paulo: EDUSP, 2015.

_____. **Imagem, magia e imaginação**: desafios ao texto antropológico. **MANA** 14(2), 2008, p. 455-475. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/mana/v14n2/a07v14n2.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. IPHAN: Brasília, n. 23, p. 94-155, 1994.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro (org.). **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN, 2009.a

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.b

_____. Patrimônio cultural: políticas públicas e perspectiva de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012. Introdução- história e patrimônio: entre o risco e o traço, a trama. **Revista do patrimônio histórico e artístico**. IPHAN. n. 34, 2012. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3239> Acesso 23 jul. 2018. a

_____. Preservação do patrimônio cultural no Brasil: uma perspectiva histórica, ética e política. *In*: CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012. b

CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012. c

CUNHA, Danilo Fontenele Sampaio. **Patrimônio Cultural: proteção legal e constitucional**. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2008.

DA SILVA, Ana Paula; DA SILVA, Paulo Sérgio. O registro do patrimônio cultural imaterial: as práticas do IPHAN e do IEPHA/MG. **GeoGraphos: revista digital para estudantes de geografia e ciências sociais**, v. 7, n. 87 (7), 2016.

DUAILIBE, Nayala. N. **Etnografia das polifonias do centro histórico de São Luís**. 2014.135 f. Dissertação (Mestrado em antropologia social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia da imagem no Brasil: experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 17, n. 41, p. 277-297, jan./jun., 2016.

_____. Antropologia em outras linguagens: Considerações para uma etnografia hipertextual. **RBCS**, v. 31, n. 90, p. 71-84, fevereiro/2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcso/v31n90/0102-6909-rbcso-31-90-0071.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2018.

FELD, Steven. Waterfalls of song: na acoustenology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. *In*: FELD, Steven; BASSO, Keith (orgs.). **Senses of place**. Santa Fé, Novo México: School of American Research Press, 1996. p. 91-135.

FERRAZ, Ana Lúcia Camargo; MENDONÇA, João Martinho de (orgs.). **Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa**. Brasília, DF: ABA, 2014.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. **IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação**. Brasília: Iphan/MinC/DID, 2000.

_____. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla do patrimônio cultural. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Mic-Iphan, 2005.

_____. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. *In*: IPHAN. **O registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial**. 4. ed. Brasília: MinC/IPHAN, 2006.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Tradução Pedro Miguel Frade. Lisboa: Veja, 2010

GALLOIS, D. T.; BINDÁ, N. H. **Relatório de identificação da terra indígena Zo'é**. São Paulo: NHII-USP, 1998.

GALLOIS, D. T.; MORGADO, P.; CAMARGO, E.; GRUPIONI, D. F. **Dossiê**. "Pesquisa cerceada pela Funai no Amapá". São Paulo: Universidade de São Paulo/ Núcleo de história indígena e do indigenismo, 1998.

GALLOIS, D. T. Brazil: the case of the Waiãpi. *In*: GRAY, A.; PARADELLA, A.; NEWING, H. (eds.). **From principle to practice: indigenous peoples and biodiversity conservation in Latin America**. Copenhagen, IWGIA, Forest People Programme. Aidesep, 1998. p.167-85.

_____. Arte iconográfica Waiãpi. *In*: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. Não sabíamos que existiam limites. **Os índios, nós**. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, p. 246-51, 2000.

_____. Dos princípios de organização territorial zo'é. *In*: GALLOIS, D. T. (coord.). **Sociedades indígenas e suas fronteiras na região sudeste das Guianas**. São Paulo: NHII-USP, 2004.

_____. Wajãpi. **Povos indígenas no Brasil**. [2021], 1997. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Waj%C3%A3pi>.

_____. **Ilustrações: índios Wajãpi**. Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi. Rio de Janeiro, Museu do Índio-FUNAI/APINA/CTI/NHII-USP, 2002.

_____. . **Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas**: exemplos no Amapá e norte do Pará. Iepé, 2006.

GALLOIS, D. T (org.). **Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas**: exemplos no Amapá e norte do Pará. São Paulo: Iepé, 2006.

_____. . **Terra indígena Wajãpi**: da demarcação às experiências de gestão territorial. São Paulo: Iepé, 2011.

GAMA, F. Antropologia e Fotografia no Brasil: o início de uma história (1840-1970). **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia, São Paulo, Brasil**, v. 5, n. 1, 2020. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/163363>. Acesso em: 15 ago. 2022.

GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. In_ **Horizontes Antropológicos**. Ano 1, n02, páginas 125-142, Porto Alegre, 1995.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Adelino. Questões de pormenor no planeamento da salvaguarda. **Revista do Centro de Estudos de Direito do Ordenamento, do Urbanismo e do Ambiente**, ano IX, n. 17, p. 4-18, 01/2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_299_2015_dpi.pdf.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UJRF/IPHAN, 1996.

_____. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, 2007.

_____. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

_____. As transformações do patrimônio: da retórica da perda a reconstrução permanente. In: TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Antropologia e patrimônio cultural**: trajetórias e conceitos. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

_____. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 28, n. 55, jun. 2015, p. 211–228.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN.

Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, 2000.

_____. **Roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira**. Brasília, DF: Iphan, 2014.

_____. **Inventário nacional de referências culturais**: manual de aplicação. Apresentação: Célia Maria Corsino. Introdução: Antônio Augusto Arantes Neto. Brasília, DF: IPHAN, 2000.

_____. Novo espaço: Iphan lança *site* na plataforma gov.br. **Iphan**, 2022. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>.

_____. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois**: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. [2003-2010]. Brasília, DF: Iphan, 2006.

_____. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois**: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial do Brasil. [2003-2010]. Brasília, DF: Iphan, 2010.

_____. **Patrimônio**: práticas e reflexões. Edições do programa de especialização em patrimônio, 1. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.

_____. **Portaria n° 299, de 17 de julho de 2015**. Dispõe sobre os procedimentos para a execução de ações e planos de salvaguarda para Bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Boletim Administrativo Eletrônico do IPHAN**, n. 1093 – edição semanal, 2015. Disponível:

_____. Relatório do seminário estadual salve a capoeira. **Seminário Salve a Capoeira**: construção do plano de salvaguarda e do conselho gestor da capoeira na Bahia. Iphan/BA, 2016.

_____. Carta de Fortaleza, de 14 de novembro de 1997. [1997]. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2020.

_____. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**. IPHAN, Brasília, 2000. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/761>. Acesso em: 06 dez. 2020.

_____. **O registro do patrimônio imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial.** Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012

_____. Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular. *In:* CURY, Isabelle (org.). **Cartas patrimoniais.** 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN. 2000, p. 195-198.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

JUEDY, Henri-Pierre. **O espelho das Cidades.** São Paulo: Casa de Palavras, 2005.

KRAUSS, Rosalind: **O fotográfico.** São Paulo: Editora G. Gili, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online.** Penso Editora, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O feiticeiro e sua magia. *In:* LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 193-213.

_____. **Tristes trópicos.** Tradução: Noelia Bastard. Buenos Aires: Eudeba, 1970.

LIMA, Francisca Helena Barbosa; MELHEM, Mônica Muniz; BRITO E CUNHA, Oscar Henrique Liberal. A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar. **Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN**, v. 4, 2008.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro de. A antropologia e o patrimônio cultural no Brasil. *In:* LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornélia; BELTRÃO. **Antropologia e Patrimônio Cultural – diálogos e desafios.**, Jane. Blumenau: Nova Letra, 2008.

MALINOWSKI, Bronisław. **Argonautas do Pacífico Ocidental.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARTINS. José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

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

MEIRINHO, Daniel. A fotografia participativa como ferramenta de expressão e representação social. Foto-ensaio do projecto “Olhares em Foco”. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 1, n. 1, p.77-81, 2012.

MORAIS, Sara Santos. Modos de fazer e usar o INRC: reflexões sobre sua dimensão prática. **A antropologia na esfera**. In_ TAMASO, Izabela; SÀ GONÇALVES, Renta; VASSALO, Simone. **A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus**. Goiânia: Editora Imprensa Universitária. Editora Imprensa Universitária, 2016.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. Inventários e patrimônio cultural no Brasil. **Revista História**, São Paulo, v. 26, n. 02, p. 257-268, 2007.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2009.

ORTIZ, Carlos. **Cultura Brasileira & identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PAIVA, Ilnete Porpino de. **A capoeira e seus mestres**. Porpino de Paiva, Natal, RN, 2007.

PAULA, Camila Galan de. **Num mundo de muitos corpos: um estudo sobre objetos e vestimentas entre os Wajãpi no Amapá**. Orientadora: Dominique Tilkin Gallois. 2015. 231 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. São Paulo, 2015.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. **Imagens e substâncias como vínculos de pertencimento: as experiências Wajãpi e Yanomami**. 2008. Orientara: Dra. Dominique Tilkin Gallois. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PESQUISADORES WAJÃPI. Jane Reko Mokasia: organização social Wajãpi, 2009.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, v. 48, n. 2, 2005, p. 613-648.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Experiências de ensino em antropologia visual e da imagem e seus espaços de problemas. In: FERRAZ, Ana Lúcia Camargo; MENDONÇA, João Martinho de (orgs.). **Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa**. Brasília, DF: ABA, 2014.

ROMA, Bruno Andrea de. Fotografia e preservação de bens culturais: relações e paradoxos. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, v. 9, n. 2, p. 354-370, 2017.

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./set.,1995.

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

_____. Gregory Batesin: rumo a uma epistemologia da comunicação. **Ciberlegenda**. Edição especial, n. 5, Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2001.

_____. Antropologia, imagens e arte: um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. **Cadernos de arte e antropologia**, v. 3, n. 2, p. 47-55, 2014.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 46-55.

_____. Relatório final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial. In: BRASIL. Ministério da Cultura; IPHAN. **O Registro do Patrimônio Imaterial**: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. 4.ed. Brasília, DF: 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_ORegistroPatrimonioImaterial_1Edicao_m.pdf.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 13, p. 73-134, 2005.

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. **Preservação do patrimônio cultural em cidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Os mediadores do patrimônio imaterial. **Sociedade e cultura**, v. 6, n. 1, 2003.

_____. Política e gestão do Patrimônio Cultural Imaterial: ações e práticas de salvaguarda voltadas para o protagonismo social. **Antropolítica-Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 39, 2015.

SMITH, Laurajane. Desafiando o discurso autorizado de patrimônio. **Caderno virtual de turismo**, v. 21, n. 2, p. 140-154, 2021- . ISSN: 1677-6976 versão *online*. Disponível em: <http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/index.php/caderno/article/view/1957/749>. Acesso em: 13 de janeiro de 2022.

SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. Routledge: New Edition, 2006.

SOLHA, Helio Lemos. **A construção dos olhares: imagens e antropologia visual**. 1998. Orientador: Fernão Pessoa Ramos. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1998.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos, Rio de Janeiro, v.18, p. 191-223, 2011.

TAMASO, I. A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios...**Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 13-36, jul./dez. 2005.

_____ Os patrimônios como sistemas patrimoniais e culturais: notas etnográficas sobre o caso da cidade de Goiás. **Revista Antropológicas**, ano 19, v. 26, n. 2, p. 156-185, 2015.

_____ Quando o campo são os patrimônios. **Revista de Antropologia**, v. 61, n. 1, p. 60-70, 2018.

_____ Preservação dos patrimônios culturais: direitos antinômicos, situações ambíguas. **Anuário Antropológico**, v. 24, n. 1, 8 fev. 2018, p. 11-50.

TAMASO, I.; LIMA FILHO, M. F.. **Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012

THOMPSON, Analucia; PEREIRA FILHO, Hilário. Memória Oral e o IPHAN: fontes, metodologia e reflexões no campo do patrimônio cultural. *In*: CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos (org.). **Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

UNESCO. Recomendação de Paris. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris: Unesco, 2003. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

VELHO, G. Patrimônio, negociação e conflito. **Mana**, v. 12, n. 1, abr. 2006, p. 237–248.

VIANNA, Letícia. Patrimônio imaterial: legislação e inventários culturais. *In*: FONSECA, M. C. L *et al.* **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectiva**. Rio de Janeiro: Funart, IPHAN, CNFCP, 2004.

WAJÁPI, Viseni. **Memórias sobre a atuação da Funai entre o povo Wajápi**. Orientadora: Carina Santos de Almeida. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena) - Universidade Federal do Amapá, Oiapoque, 2019.

ANEXO 1 – Dossiês produzidos pelo IPHAN

TÍTULO	AUTOR	PUBLICAÇÃO	EDIÇÃO	PÁGINAS
Dossiê 1 - Círio de Nossa Senhora de Nazaré	DPI/Iphan	IPHAN	2006	101
Dossiê 3 - Ofício das Paneleiras de Goiabeiras	DPI/Iphan	IPHAN	2006	70
Dossiê 4 - Samba de Roda do Recôncavo Baiano	DPI/Iphan	IPHAN	2006	216
Dossiê 5 - Jongo no Sudeste	DPI/Iphan	IPHAN	2007	92
Dossiê 6 - Ofício das Baianas de Acarajé	DPI/Iphan	IPHAN	2007	104
Dossiê 7 - Cachoeira de Iauaretê - Lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri	DPI/Iphan	IPHAN	2007	148
Dossiê 2 - Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi	DPI/Iphan	IPHAN	2006	140
Dossiê 8 - Modo de Fazer Viola de Cocho	DPI/Iphan	IPHAN	2009	112
Dossiê 9 - Feira de Caruaru	DPI/Iphan	IPHAN	2009	120
Dossiê 10 - Matrizes do Samba no Rio de Janeiro	DPI/Iphan	IPHAN	2014	204
Dossiê 11 - Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas	DPI/Iphan	IPHAN	2014	140
Dossiê 12 - Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira	DPI/Iphan	IPHAN	2014	148
Dossiê 13 - Renda Irlandesa de Divina Pastora	DPI/Iphan	IPHAN	2014	168
Dossiê 14 - Frevo	DPI/Iphan	IPHAN	2016	100
Dossiê 15 - Tambor de Crioula do Maranhão	DPI/Iphan	IPHAN	2016	104
Dossiê 16 - Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais	DPI/Iphan	IPHAN	2016	160
Dossiê 17 - Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis - Goiás	DPI/Iphan	IPHAN	2017	168
Dossiê 18 - Ritual Yaokwa do povo Enawene Nawe	DPI/Iphan	IPHAN	2018	114
Dossiê 19 - Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro - AM	DPI/Iphan	IPHAN	2019	192