

# A interface da antropologia visual e o ensino de história: uma proposta metodológica para o uso da narrativa fotográfica na sala de aula<sup>1</sup>

Sandra Simone Moraes de Araújo (UPE-PE)

Palavras chave: Narrativa Fotográfica, Ensino, Metodologia.

## Introdução

Nunca será o suficiente perguntar a respeito da constituição do olhar: o que é que nos faz ver? O que é que vemos? Naquilo que vemos, o que é que nos olha? O que é uma imagem?<sup>2</sup>

Vivemos no planeta imagem, disse o pesquisador Georges Balandier no seu livro: *A Desordem: elogio ao movimento*. A pós-modernidade, com a expansão da tecnologia, nos convida a realizar viagens do olhar. As imagens tomam conta da comunicação por meio dos painéis luminosos espalhados pelas ruas das cidades, pelas placas luminosas, outdoors, etc., e, dentre outros suportes, se sobressaem as telas dos smartphones, um lugar muitas vezes tão pequeno, mas capaz de realizar as múltiplas interações concebidas pelos sonhos, decepções, fantasias, criações. Assim, a vida escorrega no feed da sua tela e vai tecendo as relações do cotidiano.

A imagem visual é hoje uma das principais formas de comunicação. A professora Martine Joly<sup>3</sup> a considera como uma ferramenta constituída de signos e compõe uma mensagem destinada a um ou vários receptores. É feita para ser vista diz o pesquisador Jacques Aumont<sup>4</sup>, por isso o sentido da visão é tão requisitado nesse tipo de comunicabilidade.

O filósofo Gaston Bachelard<sup>5</sup> considera duas dimensões da imagem, uma material, percebida pelos órgãos sentidos e outra criadora, cuja origem se encontra na capacidade humana de imaginar. No campo da imaginação, ambas se entrelaçam num movimento contínuo, inventam e reinventam outras imagens que dialogam, retroalimentam-se, originando novos símbolos, objetos e ideias.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)

<sup>2</sup> TESSLER, Elida; Evgen Bavcar em diagonal. In TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (Orgs). **Evgen Bavcar: memória do Brasil**. São Paulo. Cosac & Naify. 2003. p. 10.

<sup>3</sup> JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14ª ed. Campinas. Papirus. 2012. p. 55.

<sup>4</sup> AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16ª ed. Campinas. Papirus. p. 77.

<sup>5</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo. Martins Fontes 2001.

Nesse dinamismo entre as imagens materiais e imagéticas, os seres humanos, ao longo da sua existência, foram criando maneiras e habilidades de expressar a suas ideias, os seus sonhos, as suas fantasias, etc. por meio do desenho, da pintura, do bordado, da escultura e, dentre outros artefatos, da fotografia.

É sobre a fotografia que esta pesquisa se dedica. A escolha por esse artefato se justifica pelo encantamento que faz parte da minha trajetória de vida. Quando criança, achava mágico uma máquina ser capaz de gravar um acontecimento em uma película de plástico. Também era fantástico chegar à casa da minha avó e, juntamente com os primos, passarmos horas nos divertindo ao folhearmos os álbuns das fotos de família, tão bem organizados por tia Sônia. A cada ano, era um álbum novo com imagens dos eventos ocorridos (aniversários, casamentos, festa de formatura, etc.)

Os sentimentos de infância foram nutridos pelo desejo de ter a minha própria câmera, e, na vida adulta, uma Kodak passou a ser uma companheira, embora não tivesse muita habilidade para produzir boas fotos. Posteriormente, cursei fotografia no mesmo período em que estava realizando a pesquisa da tese de doutorado em antropologia.

Na trajetória como docente da Universidade de Pernambuco (UPE), a fotografia passou a fazer parte tanto da pesquisa, como também das práticas de ensino desenvolvidas na sala de aula. Inicialmente, usava as imagens para ilustrar os temas abordados, mas, com a mudança da malha curricular do curso de Licenciatura em História do Campus Mata Norte, passei a lecionar a disciplina História e Fotografia. Construir uma ementa, sem que antes tenha desenvolvido uma prática pedagógica de uma componente curricular, é imaginar os temas e como trabalhá-los. Na primeira turma, o conteúdo versou sobre a fotografia como um documento e foi repetido na segunda turma.

No entanto, em ambas as turmas, observei que os discentes compreendiam a fotografia como documento, aprendiam a buscar informações para atestar a sua veracidade, diferenciavam possibilidades do uso da fotografia na pesquisa em história, como ensinam os textos de Boris Kossoy, Susan Sotang, Maria Borges, dentre outros, embora fosse unânime a dificuldade dos alunos em responder o que viam em uma foto.

Ao indagá-los sobre o que eles estavam vendo em uma determinada fotografia, sempre recebia respostas interpretativas. A dificuldade, na maioria das vezes, estava relacionada ao desconhecimento da bidimensionalidade da imagem, da relação dos planos, do significado dos signos e do hábito de interpretar, antes de descrever os elementos constituintes da composição da cena fotografada.

Diante dessas observações, esta pesquisa foi concebida, com o objetivo geral de compreender como a narrativa fotográfica pode se constituir em um instrumento didático para uso na sala de aula. Em relação aos objetivos específicos, tem-se: conhecer a história da fotografia; identificar os usos e contra usos da fotografia na pesquisa nas áreas da história e da antropologia; identificar modelos de narrativa fotográfica; organizar um itinerário metodológico para o uso da imagem fotográfica como um recurso didático na formação dos discentes.

O itinerário metodológico teve início com a leitura de textos dos autores Peter Burke, Boris Kossoy, Maria Eliza Linhares Borges, Ana Maria Mauad, Pedro Vasquez, Michael Freeman, Gregory Bateson, Margaret Mead, Etienne Samain, dentre outros, e são fundamentais para a compreensão da fotografia como fonte da pesquisa em História e na Antropologia. São publicações que nos fazem refletir o uso e o contra uso da fotografia como linguagem e documento visual. No contexto dessa reflexão, outros textos das áreas de estudo da fotografia e antropologia visual foram adicionados, e, a partir do entrecruzamento desses saberes, o itinerário da pesquisa foi, aos poucos, se organizando nas atividades de leitura e formação.

A leitura de textos de fotógrafos, fotojornalistas e de etnografias visuais possibilitou a reflexão sobre a criação de narrativas fotográficas como um recurso para auxiliar a apreensão da leitura da imagem. Na perspectiva de aprofundar essa reflexão, participei das seguintes oficinas: Narrativa Fotográfica – ministrada durante a XIII Reunião de Antropologia do Mercosul - 2019; Fotografia 4.0; Horizontes do Agora e Estratégias para Construir Discursos Visuais Potentes, todas ofertadas pelo Pequeno Encontro da Fotografia nas edições dos anos 2021, 2022 e 2023, respectivamente. As atividades práticas realizadas nesses espaços formativos favoreceram a compreensão sobre a construção de uma comunicação visual e na relação com o texto escrito.

O aprendizado adquirido nas leituras e nos espaços formativos foi introduzido nas atividades desenvolvidas na sala de aula, compondo um trajeto metodológico, o qual apresento nas páginas a seguir.

### **Experimentos e aplicações da fotografia na sala de aula: um roteiro metodológico**

Atravessamos nossos dias com viseiras, observando somente uma fração do que nos rodeia. E, quando observamos criticamente, é quase sempre com o auxílio de alguma tecnologia.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> JR COLLIER, John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo. EPU. Ed. Editora da Universidade de São Paulo. 1973. p. 3

Em 2011, apresentei a tese de doutorado intitulada *Narradores do Sensível: um estudo sobre o imaginário e a cegueira na cidade do Recife*. O objetivo era compreender como pessoas cegas interagiam no mundo visual, como eram as imagens que formavam e como a cidade se apresentava na sua imaginação.

Na trajetória metodológica para construção dessa tese, convivi com pessoas cegas em aulas de braille, cursei tiflogia e até ministrei uma oficina de fotografia para deficientes visuais. Nesse itinerário, aprendi que nem sempre olhar significa ver, embora muitas vezes tenha usado esses termos como sinônimos. Essas atividades desenvolvidas durante o trabalho de campo foram entrelaçadas com as leituras, dentre as quais, destaco os ensinamentos de Dom Juan, índio *yaqui*, habitante de Sonora, cidade do oeste mexicano:

Segundo os ensinamentos do índio *yaqui*, a capacidade de usar a visão não indica que o indivíduo saiba ver. Neste caso, ele apenas olha. Olhar e ver se constituem em diferentes percepções. Enquanto o primeiro diz respeito apenas à forma que nos habituamos a perceber as coisas ao nosso redor, o segundo vai mais além, e exige que o homem penetre na essência das coisas. Para ver, é preciso ultrapassar a racionalidade e deixar-se invadir pela sensibilidade e intuição. Para ver é preciso aprender (...)<sup>7</sup>

Aprender a ver também é apresentado pelo neurocientista Oliver Sacks, ao descrever o caso de Virgil, um homem que perdeu a visão quando criança e só aos 45 anos de idade, após um procedimento cirúrgico, voltou a enxergar. No entanto, o aprendizado das coisas do mundo de Virgil foi mediado pelos demais sentidos do corpo; ele não usou os olhos para aprender a ler e sim os seus dedos; conhecia as pessoas pela voz, pelo cheiro, nunca tinha visto o rosto da sua esposa. Após a cirurgia, o seu comportamento “não era por certo o de um homem de visão, mas também não era o de um cego. Era, antes, o comportamento de alguém mentalmente cego ou agnóstico – capaz de ver e não decifrar o que está vendo.”<sup>8</sup> A nova vida de Virgil exigia que ele aprendesse a ver.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty considera que “o olhar é um sobrevoo sobre as coisas visíveis, uma apalpação do olho sobre o entorno. Para ver, inicialmente, é preciso

---

<sup>7</sup> ARAÚJO, Sandra S. M. de. **Narradores do sensível: um estudo sobre o imaginário e a cegueira na cidade do Recife**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. UFPE. 2011. p. 35.

<sup>8</sup> SACKS, Oliver. **SACKS, Oliver. Um antropólogo em Marte**. São Paulo. Companhia das Letras. 2006, p. 122. Citado na Tese de doutorado de minha autoria – *Narradores do Sensível: um estudo sobre o imaginário e a cegueira*.

que o indivíduo pertença a esse mundo sensível,”<sup>9</sup> ver e é visto, toca e é tocado, nessa dialogia, torna possível a apreensão dos códigos culturais inerentes a cada tipo de linguagem.

As linguagens estão disponíveis aos órgãos dos sentidos. A comunicação visual pode ser escrita, fílmica, televisiva, etc. No caso da fotografia, aprender a ver é, primeiramente, considerar que essa produção de imagem é um tipo de vestígio que deve ser percebida como documento que informa “sobre [...] um determinado período histórico, de uma determinada cultura e também como uma forma simbólica que atribui significados às representações sociais e ao imaginário social.”<sup>10</sup>

Como um tipo de documento, pode ser explorado nas pesquisas e na sala de aula, não apenas para ilustrar o conteúdo escrito, mas como um artefato capaz de potencializar a aprendizagem do ver e do ler sobre o assunto retratado. A dinâmica empreendida para a análise de fotografias “estimula a percepção visual e habitua o enxergar na foto uma radiografia com sugestões de significados invisíveis”<sup>11</sup> que escapam ao olhar.

No movimento de experimentar o exercício entre o olhar e o ver, ao ministrar o componente curricular História e Fotografia para alunos da graduação do curso de Licenciatura em História, do Campus Mata Norte da UPE, tenho desenvolvido um itinerário metodológico o qual aborda: a história da fotografia, a técnica de composição fotográfica, o acervo fotográfico (construímos livros de tombo e realizamos visitas a acervos de museus) e a elaboração de narrativas fotográficas com a respectiva leitura e interpretação das imagens.

O debate sobre a história da fotografia aconteceu a partir da leitura de textos, das rodas de conversas e das aulas expositivas. Na fase seguinte, a abordagem foi direcionada para promover a compreensão da imagem fotográfica como um documento que pode ser utilizado na pesquisa histórica, antropológica, sociológica, etc. Dependendo da área do conhecimento, a apreensão e a análise são efetuadas de acordo com os paradigmas teóricos/metodológicos de cada ciência.

A fotografia como um documento, utilizada no ensino ou na pesquisa, pode ser produzida pelo próprio pesquisador durante a coleta de dados ou fazer parte de um acervo público ou privado. Nessa perspectiva, destaco a importância das visitas aos centros de

---

<sup>9</sup>Op. Cit. p. 35.

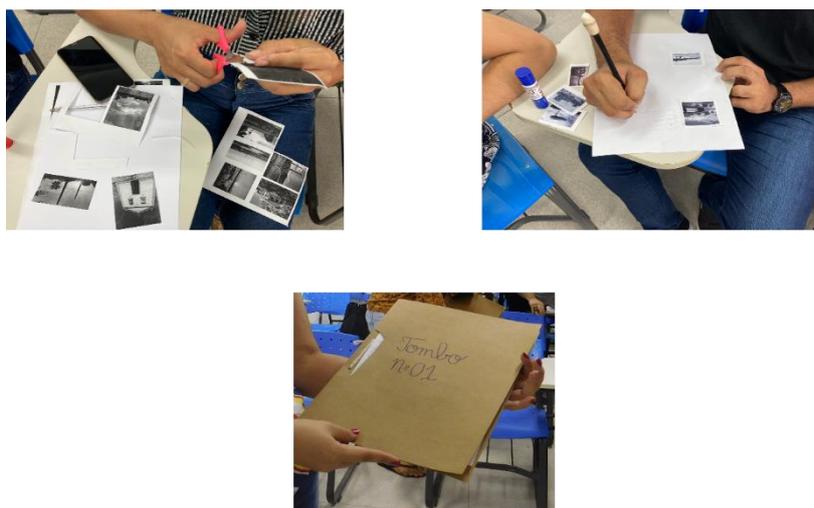
<sup>10</sup> BORGES, Maria Eliza L. **História e fotografia**. 3ª ed. Autêntica Editora. 2011. p. 73

<sup>11</sup> LEITE, Miriam L. M. Texto visual e texto verbal. In FELDMAN-BIANCO, Bella; LEITE, Miriam L. M. (Orgs.) **Desafio da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas. Papyrus. 1998.

documentação, a exemplo da Casa do Carnaval do Recife, uma instituição onde existe uma diversidade de documentos disponíveis para pesquisa, entre os quais, imagens fotográficas. Nesse local, foi possível compreender o processo de conservação preventiva e higienização mecânica do acervo, assim como o seu acondicionamento e catalogação, visando minimizar a deterioração dos documentos.

Outro espaço que fez parte do itinerário de visitas, foi o centro de pesquisa do Museu da Cidade do Recife – Forte das Cinco Pontas. Nessa instituição, além da visita guiada, os educadores ministraram a oficina de construção de livro de tombo para um acervo fotográfico. Essa oficina foi ofertada nas dependências do Campus Mata Norte, mediante uma parceria entre o Museu e a UPE. O conteúdo versou sobre o tratamento de coleções fotográficas para composição de um acervo e as informações que devem conter na ficha de catalogação de um livro de tombo. As atividades foram teóricas e práticas e, ao final, cada participante construiu, artesanalmente, um livro.

Figura – 1 Oficina de Livro de Tombo



Fotos: da autora

Essa oficina, além de promover o conhecimento sobre como fazer o inventário e a catalogação de coleções fotográficas, com o objetivo de organizar um livro de tombo de acervo, também é um exercício que pode ser multiplicado pelos estudantes na sala de aula com seus futuros discentes.

Concluídas as atividades inerentes à fotografia enquanto um documento histórico/cultural, a terceira fase do itinerário metodológico foi destinada ao favorecimento da leitura da imagem. Nessa perspectiva, a compreensão do conteúdo de uma foto teve início com o aprendizado sobre os conhecimentos básicos das técnicas de

composição fotográfica. As aulas passaram a ser teóricas e práticas, utilizando-se a câmera disponível nos smartphones dos discentes.

Não importa se a fotografia foi feita utilizando um *smartphone* ou uma câmera compacta ou profissional. Como observa Freeman<sup>12</sup>, as teorias por trás da composição são as mesmas e são fundamentais para dar significado e proporcionar uma boa e agradável comunicação por meio da imagem. Para uma boa composição fotográfica, é importante considerarmos a técnica e a criatividade; o entrecruzamento desses dois elementos é que possibilita a produção de uma fotografia perfeita.<sup>13</sup>

O conhecimento sobre as técnicas de composição auxilia na leitura da imagem, no entanto, isso não quer dizer que uma pessoa que não possua esse conhecimento não possa ler o conteúdo de uma foto, mas se o leitor conhece o que se denomina como: assunto, a relação do primeiro com o segundo plano, preenchimento do quadro, luz e reflexo, profundidade de campo, regras dos terços, espiral áurea, posicionamento do assunto, tipos de retratos, etc., provavelmente terá o seu olhar treinado para ver não apenas o conteúdo da imagem, mas um pouco da técnica da sua criação e o estilo do fotógrafo, ou seja, é mais um artifício lançado para o conhecimento no processo da leitura e análise da cena fotografada.

Na última fase desse itinerário, foi realizada a elaboração de narrativas fotográficas. Essa produção tanto pode ocorrer com fotos autorais, desde que seja preparado um projeto prévio, como apontado no capítulo 2, quanto com fotos de acervos fotográficos. Esse exercício contribuiu para o aprendizado da leitura da imagem e também para a construção de um discurso visual sobre um determinado tema.

A composição de uma narrativa fotográfica envolve: a escolha do tema, das fotos, do layout, e da relação entre a imagem e o texto. Para esse experimento, o modelo de pranchas foi escolhido conforme o trabalho etnográfico desenvolvido pelos antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson, na monografia *Balinese character: a photographic analysis*. O propósito desta monografia foi compreender o *ethos*<sup>14</sup> balinês. Para isso, os

---

<sup>12</sup> FREEMAN, Michael. **Curso de fotografia** – composição. Porto Alegre. Bookman. 2015

<sup>13</sup> ARAUJO, Sandra Simone M. de. **Composição fotográfica**: conceitos básicos. Recife. EDUPE. 2018. p. 9

<sup>14</sup> Em *Naven*, Gregory Bateson, ao estudar o ritual Iatmul na Nova Guiné, estabeleceu o significado de *ethos* como “uma categoria referente à relação entre o conteúdo emocional do detalhe particular de comportamento e a ênfase emocional como um todo. Chamarei essa de função etológica e empregarei a palavra *ethos* para me referir coletivamente às ênfases emocionais da cultura” (BATESON: 206 p. 95). Também, de acordo com Samain: *ethos*: “um comportamento estandardizado, culturalmente estereotipado, que explica, ainda por que um brasileiro se dá conta de que não é um argentino na maneira de conduzir, emocionalmente e afetivamente (SAMAIN: 2000, p. 67)

autores buscaram ampliar o entendimento sobre as práticas culturais no cotidiano da cultura balinesa, de maneira que pudessem mostrar a integralidade de cada comportamento, utilizando um método, por meio do qual os dados coletados foram apresentados no entrecruzamento do texto com a fotografia.

Essa obra contém um total de 759 fotografias organizadas em 100 pranchas, nas quais trazem entre 4 a 9 imagens e mostram temas, tais como: ritos de passagem, pais e filhos, agricultura, etc. Essas pranchas na relação com o texto possibilitam unir as duas linguagens na descrição do *ethos* balinês. O professor Etienne Samain, ao fazer uma análise sobre a apresentação das pranchas, considera:

Ao falar de *modelos de apresentação*, refiro-me, primeiro, à *disposição* das fotografias no âmbito de uma mesma prancha, o que se poderia chamar, também, de circuito visual de *leitura* dessas fotografias: ora *leitura horizontal e linear* das fotografias como se lê um texto; ora *leitura vertical*, de cima para baixo e da esquerda para direita, como quando se decifra o conteúdo de duas colunas de um texto; ora, ainda, *leitura paralela e de justaposição*, quando se apresenta, por exemplo, do lado esquerdo da prancha fotográfica (e verticalmente) os doadores (masculinos e femininos) de um ritual e, do lado direito da mesma prancha, os tipos de comida que cada grupo prepara e vai oferecer, ora, enfim, *leitura diagonal e transversal*, quando numa mesma prancha procura-se focalizar, através de fotografias oriundas de momentos e contextos diferentes, um elemento catalisador de uma dimensão do *ethos* balinês, permitindo ao leitor associá-lo a um outro elemento paralelo ou semelhante, presente nas demais fotografias da própria prancha.<sup>15</sup>

Na perspectiva de estabelecer um ordenamento para compreensão da metodologia utilizada em *Balineses character*, Samain, ao considerar as diferentes maneiras da disposição das imagens nas pranchas, aponta dois tipos de modelo: o primeiro denomina sequencial, no qual o ordenamento das fotografias proporciona que o olhar deslize “de maneira quase cinematográfica, no tempo e no espaço,”<sup>16</sup> Já no modelo estrutural, as fotos não são sequenciadas e muitas vezes foram produzidas em lugares e momentos diferentes, no entanto correspondem a uma mesma categoria analítica. Neste tipo de prancha, “o tempo e o espaço aqui são, por assim dizer, neutralizados pela diversidade das imagens.”<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> SAMAIN, Etienne. Os riscos do texto e da imagem - em torno de *Balinese character* (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. In **Significação**: revista da cultura audiovisual. Nº 14. 30 de nov. 2000. p. 72.

<sup>16</sup> Idem 2004. p. 56.

<sup>17</sup> Idem

Em *Balineses character*, Mead e Bateson criaram um layout próprio. Foi considerada uma metodologia inovadora na escrita etnográfica, principalmente pela intersecção entre o texto e a imagem, uma forma experimental realizada nos anos de 1930/1940, que ainda hoje serve de referência para a antropologia visual.

Quando se trabalha com fotografias de acervo é comum encontrar diferentes datas de produção das imagens. Do mesmo modo, as fotografias autorais podem apresentar essa mesma característica quando, na sua feitura, não havia o objetivo de realizar um relato sequencial. Por isso, neste estudo, o modelo de prancha estrutural, aquele em que as fotos foram produzidas sem o propósito de estabelecer um relato contínuo, mas comunicam um mesmo tema, foi o escolhido para a construção do exemplo de narrativa apresentado a seguir.

### **O exemplo de prancha – conhecendo o maracatu de baque solto**

O patrimônio cultural brasileiro é composto por uma diversidade de expressões, as quais foram criadas no processo intercultural dos povos que vivem neste país. No Estado de Pernambuco, por exemplo, as manifestações populares mostram as faces das culturas dos povos originários, africanos e europeus, como é o caso dos grupos de Caboclinhos, Afoxés, Maracatu de Baque Virado, Bonecos Gigantes de Olinda, Maracatu de Baque Solto, dentre outros.

O Maracatu de Baque Solto ou Maracatu Rural é um folguedo característico da Zona da Mata Norte de Pernambuco e da Região Metropolitana do Recife. Sua origem, não é facilmente datada e a composição é uma mistura de elementos das culturas ibéricas, africanas e indígenas expressos na diversidade dos personagens. Na perspectiva de conhecer um pouco do cortejo do baque solto, apresentamos uma prancha<sup>18</sup> sobre as indumentárias do caboclo de lança, o personagem visualmente mais conhecido do maracatu rural.

---

<sup>18</sup> Sobre o maracatu de baque solto, neste texto, é apresentado apenas uma prancha com as indumentárias de um personagem. A intenção é exemplificar a construção de uma narrativa com fotos autorais. Na sala de aula pode ser construída outras pranchas sobre os demais componentes do cortejo do baque solto.

Prancha 1 – Indumentárias do Caboclo de Lança



1



2



3



4



5



6

## Prancha 1 – Indumentárias do Caboclo de Lança – Maracatu de Baque Solto

1. Cabeça do Caboclo de Lança – Recife – Carnaval 2010 - Retrato em primeiro plano apresenta a imagem do chapéu do caboclo de lança, no formato arredondado, confeccionado de tiras brilhantes, verde e amarela, penduradas a partir da copa do chapéu até os ombros do caboclo. Na parte frontal do chapéu há uma abertura que mostra parte do rosto do caboclo e um cravo branco preso entre os lábios do caboclo. Os ombros estão cobertos pela gola.
2. Gola do Caboclo – Olinda – 2021 – Fotografia em ambiente interno com segundo plano borrado. No primeiro plano mostra uma gola em formato arredondado, bordada com lantejoulas de várias cores, dando formas a desenhos abstratos. Toda extensão da gola é contornada por uma franja verde.
3. Guiadas dos Caboclos – Recife – Carnaval 2010 – Fotografia em ambiente externo apresentando diversas lanças de fitas coloridas enfileiradas na posição vertical. As lanças ocupam todo lado direito da foto com profundidade de campo. Do lado direito mostra um piso de asfalto paralelo a fila de lanças.
4. Matinada do Caboclo – Olinda 2021 – Fotografia em ambiente interno com segundo plano borrado. No primeiro plano apresenta o surrão de armação triangular, coberto com tecido vermelho. No centro do triângulo, em todo comprimento, há duas alças amarelas. Na base do triângulo encontra-se cinco chocalhos sinos de metal.
5. Indumentária do Caboclo de Lança – Recife – 2021 – Retrato em plano geral mostra um caboclo de lança com indumentaria completa: chapéu de fitas, gola bordada com lantejoulas, contornada por franjas; surrão abaixo da gola, guiada com fitas em xadrez, meião e sapato.
6. Manobra do Caboclo – Recife – Carnaval 2010 – Retrato em plano americano. Primeiro e segundo planos borrados, indicando movimento.

No cortejo do maracatu de baque solto os personagens são caracterizados por funções distintas, identificando-se pelos papéis que desempenham dentro do brinquedo e pelas suas indumentárias. O Balizeiro, Arreiamá, as Baianas, o Rei e a Rainha<sup>19</sup> se juntam a Catita, ao Mateus, a Burra e aos Caboclos de Lança, como nos ensina o Mestre Manoelzinho Salustiano:

Quando um Maracatu chega num terreiro, dentro dos engenhos, dentro dos sítios, você vê três personagens chegando, numa distância [...] cinquenta a cem metros: que são Catita, Mateus e a Burra. Esses três vão ali saber se o Maracatu pode chegar e brincar. Se aquela casa disser que não, o Maracatu passa direto. Se a casa disser que sim, eles três voltam pulando e dizem que podemos brincar. A função deles é pedir a permissão. [...] Outros personagens são: o Mestre Caboclo, que vem de costas, olhando para o Maracatu; dois Bocas de Trincheira, ao lado do Mestre Caboclo, olhando para frente, protegendo as costas do Mestre Caboclo se houver uma briga. Ao lado, dois Puxadores de Cordão. Aí estão cinco caboclos de posição [...]. “Mas existem sete”. Os outros dois estão no pé da bandeira, chamados Caboclos Pé de Bandeira [...]. A Dama do Paço é uma coisa nova dentro do Baque Solto colocada por causa do concurso. Quando o Baque Solto entra, depois da Dama do Paço você vai ver a Bandeira. Tem uma coisa interessante, muitos donos de Maracatus gostam de botar a Bandeira na frente da Dama do Paço. Como não é uma coisa tradicional, pura do Baque Solto, a gente não diz que está errado. [...] Depois vem o Rei e a Rainha com o Pálio, que é o guarda-chuva, e dois lampiões. É ali onde está a Côrte, que também não é uma coisa nossa, foi colocada para o concurso. É importante dizer que o Maracatu de Baque Solto é de origem indígena. A principal dança da gente é o Corrupio, parecido com o Toré. Claro que hoje você vê o Maracatu com duzentas pessoas, fica difícil você entender isso. [...].<sup>20</sup>

O caboclo de lança é dos personagens mais conhecidos do maracatu de baque solto. (conforme prancha 1). Ele simboliza a figura de um guerreiro, dança fazendo a manobra, o rodopio (foto 6 – prancha 1) que entrelaça o movimento das fitas de sua lança,

---

<sup>19</sup> Balizeiro está em extinção, eu só conheço um Maracatu que usa Balizeiro, que é o Carneiro Manso de Glória do Goitá. O Balizeiro era uma peça muito importante dentro do Baque Solto, porque ele puxava o cordão das Baianas, não era o Arreiamá. Essa coisa do Arreiamá puxar o cordão de Baiana veio do Recife e foi para o interior. Essa mudança veio através do Concurso de Agremiações, quando o Maracatu de Baque Solto, no final dos anos sessenta, entrou no Concurso do Carnaval do Recife [...]. Tiraram Balizeiro e colocaram o Arreiamá. Alguns tinham o Arreiamá puxando e o Balizeiro atrás dele, depois que vinha o cordão das Baianas. Era o Balizeiro que fazia a manobra das Baianas. O Arreiamá é uma peça muito importante dentro do Maracatu de Baque Solto. Quem é o Arreiamá? Arreiamá arreia o mal. O Arreiamá é um índio. O Arreiamá é um pajé. O Arreiamá é um feiticeiro. Ele é respeitado. Quando dois Maracatus iam se enfrentar, o Arreiamá era o único que pulava no meio com a sua machada de fita e acabava aquela briga. Ninguém batia no Arreiamá. Eu nunca soube de relato que um Arreiamá apanhou, porque as pessoas respeitavam. E era só um Arreiamá que tinha dentro de um Maracatu de Baque Solto. Não tinha a quantidade de hoje. [...]. Manoelzinho Salustiano em entrevista publicada no livro: Manoelzinho Salustiano: histórias de um mestre no terreiro – Autores: Carlos André Silva de Moura; Mário Ribeiro dos Santos; Sandra Simone Moraes de Araújo. EDUPE – Recife. 2021.

<sup>20</sup> Idem.

as tiras brilhosas do chapéu e as lantejoulas da gola, com o ritmo do surrão. A sua indumentária carrega o simbolismo resultante de rituais sagrados. Para os folgazões mais antigos, como observa a pesquisadora Virginia Barbosa<sup>21</sup>, as cores das fitas dos chapéus representavam a cor do orixá guia do caboclo, o surrão tem o propósito de afastar o azar, a lança ou guiada é construída com a madeira de imbiriba, após retirada da mata, é assada e enterrada por quatro, cinco dias, depois é preparada com a composição de fitas, afiação da sua ponta e antes do seu uso, é consagrada em um terreiro de umbanda. O cravo branco que o caboclo leva na boca é portador de um segredo guardado pelos folgazões e antes dos dias de momo é preciso realizar o resguardo:

Para ser um caboclo de lança tem muita coisa. Tem a parte religiosa, tem a parte do resguardo, o caboclo passa a se preparar por um bom tempo. O resguardo é que se o cabra for casado ou tiver namorada, ele se separa mesmo de tudo, de cheiro, de abraço. Têm muitos que nem comiam a comida que a esposa fazia dentro de casa. É todo um preparo, para que o caboclo possa segurar os três dias firme e forte. [...] Tem todo o preparo da bebida que antigamente as pessoas bebiam o azougue, que é feito por cachaça, pólvora e limão. Ele preparava e botava embaixo da jarra, no pote, e ficava tomando, como se fosse o alimento do dia a dia. [...] Antigamente, quando a pessoa vestia a roupa do caboclo, a parte que fica por baixo dos adereços, às vezes nem tomava banho, os três dias de carnaval para ele segurar aquela energia, porque os mais velhos diziam que quando a pessoa tira aquela roupa e toma banho, as coisas vão embora, então para não ir aquelas crenças, ele passava três dias sem tomar banho.<sup>22</sup>

As indumentárias do caboclo de lança apresentam o simbolismo das crenças e segredos deste personagem do baque solto. Para além das apresentações no período carnavalesco, o baque solto é vivido nas sambadas dos terreiros das sedes dos maracatus. Lugar pulsante, o terreiro é espaço do encontro da tradição com a modernidade que movem a reinvenção do brinqueado e a sua permanência no contexto das culturas populares do Estado de Pernambuco.

No exercício dessas mudanças e permanências também se encontra o espaço da escola como um lugar onde se pode fomentar os saberes das culturas populares. Inúmeros podem ser os métodos de abordagem sobre esses saberes, a ideia da construção de

---

<sup>21</sup> BARBOSA, Virginia. Caboclo de Lança. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/caboclo-de-lanca/>. Acesso em fev/2024.

<sup>22</sup> Pedro Salustiano em entrevista publicada no livro. Manoelzinho Salustiano: histórias de um mestre no terreiro – Autores: Carlos André Silva de Moura; Mário Ribeiro dos Santos; Sandra Simone Moraes de Araújo. EDUPE – Recife. 2021.

pranchas com cada indumentária dos folguedos pernambucanos se constitui em mais uma possibilidade, a qual os docentes contribuem para a transmissão do rico capital cultural pernambucano e também estimula a leitura das fotografias como mais uma maneira de acessar o conhecimento das representações do mundo pela linguagem visual.

### **Referências Bibliográficas**

ARAUJO, Sandra Simone M. de. **Composição fotográfica**: conceitos básicos. Recife. EDUPE. 2018.

\_\_\_\_\_. **Narradores da sensível**: um estudo sobre o imaginário e a cegueira na cidade do Recife (versão para quem enxerga). Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2011.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16ª ed. Campinas. Papirus.

BACHELAR. Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo. Martins Fontes 2001.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo. Martins Fontes. 2002.

BARBOSA, Virginia. **Caboclo de Lança**. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/caboclo-de-lanca/>. Acesso em fev/2024.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese Character**: a photographic analysis. V New York. Wilbur G. Valentine, Editor. 1942

BATESON, Gregory. **Naven**: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato composto, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné. 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BORGES, Maria Eliza L. **História e Fotografia**. 3ª ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora. 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo. Editora UNESPE, 2017

CASTAÑEDA, Carlos. **Uma estranha realidade**. 16ª ed. Rio de Janeiro. Nova Era. 2009.

FREEMAN, Michel. **A narrativa fotográfica**: a arte de criar ensaios e reportagens visuais. Bookman. Porto Alegre. 2014.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14ª ed. Campinas. Papirus. 2012

JR COLLIER, John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo. EPU. Ed. Editora da Universidade de São Paulo. 1973.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 5ª ed. São Paulo. Ateliê Editorial. 2014.

LEITE, Miriam L. M. Texto visual e texto verbal. In FELDMAN-BIANCO, Bella; LEITE, Miriam L. M. (Orgs.) **Desafio da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas. Papirus. 1998.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Perspectiva. 2007.

MOURA, Carlos A. de; SANTOS, Mário R. dos; ARAÚJO, Sandra Simone M. de. **Manoelzinho Salustiano**: histórias de um mestre no terreiro –EDUPE – Recife. 2021.

SACKS, Oliver. SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte**. São Paulo. Companhia das Letras. 2006.

SAMAIN, Etienne. Os riscos do texto e da imagem - em torno de Balinese character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. In **Significação**: revista da cultura audiovisual. Nº 14. 30 de nov. 2000.

TESSLER, Elida; Evgen Bavcar em diagonal. In TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (Orgs). Evgen Bavcar: **Memória do Brasil**. São Paulo. Cosac & Naify. 2003.

VASQUEZ, Pedro K. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro. Jorege Zahar Ed. 2002.