

O Naufrágio da Jangada: um filme etnográfico não editado

Luciana de Castro Nunes NOVAES
Universidade Estadual da Bahia
lnovaes@uneb.br

Resumo: Esse texto resulta de um filme que não foi editado. As gravações foram realizadas objetivando as jangadas de pau fundeadas na Praia do Flamengo, Salvador, Bahia, Brasil. A expressão “making the making” é utilizada nesse artigo para refletir sobre a potência da fotografia em contextos de produção audiovisual, a confecção do roteiro a partir da autoria compartilhada entre pesquisadoras e personagem central e a construção política de um filme etnográfico.

Palavras-chave: jangada, poder, filme etnográfico, fotografia

***Abstract:** This text results from a film that has not been edited. The recordings were made aiming at the wooden rafts anchored at Praia do Flamengo, Salvador, Bahia, Brazil. The expression “making the making” is used in this article to reflect on the power of photography in contexts of audiovisual production, the making of the script based on authorship shared between researchers and the central character and the political construction of an ethnographic film.*

***Keywords:** jangada, power, ethnographic film, photography*

1. Introdução

Essa produção textual resulta de um filme que não foi editado. As circunstâncias estão atreladas ao campo, aos posicionamentos tomados pelo interlocutor principal do filme (Eisenstein, 1987: 77), ao devir da gravação, e especialmente à formação cultural e política da equipe técnica. O último dia de captação das imagens foi culminante para a decisão de não edição e montagem do filme, devido aos múltiplos desentendimentos gerados no interior da equipe a partir da interferência do personagem central da etnografia visual. A equipe de gravação foi construída no seio do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia, Brasil; composta por mim e mais duas estudantes matriculadas na disciplina de Antropologia Visual ministrada pelo Prof. Dr. Peter Anton Zoettl.

A proposta da produção filmica estava envolta de questões que perpassavam o próprio escopo disciplinar da Antropologia Visual, como a distinção entre filme etnográfico e ficcional, pautada na discussão teórica acerca da dimensão ontológica e representação da realidade. Nesse viés, a narrativa aqui apresentada volta-se para a linha tênue entre texto e imagem, além de refletir sobre as políticas envolvidas em um trabalho de Antropologia Visual.

As gravações focavam as jangadas de pau na Praia do Flamengo - localizada na porção de areia que fica ao final da Rua Godofredo Filho, Salvador - e o protagonismo de Seu Zé na salvaguarda desse patrimônio náutico. As jangadas de pau tem origem pré-colonial e bem documentadas no período colonial do nordeste brasileiro. Luís Câmara Cascudo (1957) ressalta a jangada como a embarcação mais antiga do mundo, pela forma da amarração das traves. Nas últimas décadas, devido a proibição da retirada do pau da

jangada¹ - árvore ameaçada de extinção e matéria prima fundamental - a confecção no modo histórico entrou em declínio, com aparecimento de modernas jangadas de tábuas/isopor.

Seu Zé é um pescador antigo, morador de Lauro de Freitas, município da Região Metropolitana de Salvador, no Litoral Norte do Estado da Bahia, no Brasil, detentor de uma das cinco jangadas fundeadas na praia frequentada por inúmeros banhistas e turistas, devido as águas limpas e a extensão de areia. Desse modo, o entendimento das praias como lugares culturais, permite a visualização, mesmo que discursiva, de identidades e culturas associadas às bordas do mar (Novaes, 2018).

O contexto histórico de interesse da etnografia visual, muito se aproxima com a discussão promovida por Mondardini em Capo Cacia, ao norte da Sardenha. A pesca, a subsistência e o imaginário local retratados nesse texto pela presença de Seu Zé, dialogam com os banhos de mar, a vida na praia, as excussões e o surf no litoral soteropolitano. As práticas modernas no mar simbolizam a recreação, a liberdade e a transgressão (Mondardini, 2004: 296) e, por isso, a valorização do território deve ser uma interface necessária entre natureza e ocupação humana.

No Brasil a agenda do patrimônio imaterial vem sendo reivindicada pela Antropologia, conferindo autoridade privilegiada aos antropólogos nas discussões, pois a participação do discurso êmico é crucial na reivindicação de inventários patrimoniais. Meu interesse em compor a equipe de produção fílmica sobre as jangadas de pau, é reivindicar o lugar da Arqueologia de Ambientes Aquáticos na abordagem do imaterial, na produção de dados empíricos sobre o território azul em sua dinâmica contemporânea, além da responsabilidade e ética do profissional em abarcar as dimensões patrimoniais sem hierarquias analíticas.

A primeira investida de gravação foi construída por Seu Zé. A cena seria construída a partir do trabalho em colocar a jangada no mar. A gravações foram entre sete horas e dez da manhã do dia 5 de janeiro de 2018. A segunda investida ocorreu no dia 23 do mesmo mês, também no turno da manhã, com foco na residência do pescador. A captação de imagens previamente foi direcionada para o jardim de folhas medicinais e na trajetória percorrida do pescador com sua bicicleta até a praia em que se encontram as jangadas.

Apoiando-me em Margareth Mead (2003), estive concentrada nas ações do interlocutor, pois é nesse enfoque que o trabalho de campo é tecido. Para tanto, a construção desse texto é fundamentado por meio de discursos narrativos, observações e notas extraídas do meu diário de campo. A produção da sequência fílmica sobre a jangada de pau, fala mais do comportamento de Seu Zé e da equipe, do que propriamente da materialidade náutica que orientou a pesquisa de campo e o projeto inicial.

2. O dia que a jangada beijou o mar

Rafaela, jornalista, foi responsável por apresentar o projeto da jangada de pau, à ser selecionado pelo Prof. Dr. Peter Anton Zoett da disciplina Antropologia Visual. Sua relação com o tema, consiste na conversação já estabelecida por seu esposo Marcos e Seu Zé, por atuar como salva-vidas na praia das jangadas de pau fundeadas. Desse modo, a equipe de gravação foi formada por três pessoas². Eu e Carla, cursando respectivamente doutorado e mestrado, no Programa de Pós Graduação em Antropologia, e Rafaela, mestrado, no Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

¹ Nome científico *Apeiba Tibourbou*.

² Os nomes das integrantes foram criados, devido a narrativa a seguir envolver violência de gênero.

Seguir as trilhas dos organismos transpassados por materiais como a luz, os líquidos, o calor e a umidade, significa que a educação como atenção perpassa a necessidade do profissional experimentar os processos. Por esse caminho, na sala de aula, no momento de escolha, de forma imediata, fiz a opção pelo projeto da jangada. Eu, arqueóloga subaquática e especialista em ambientes aquáticos, imaginei esse campo etnográfico como uma possibilidade para rastrear os sentidos dos materiais do passado em usos contemporâneos, por meio do enfoque analítico com a embarcação e o conjunto artefactual que compõe a tecnologia da pesca, salvaguardada por Seu Zé.

Marcamos por correio eletrônico um ponto de encontro para nós três. O lugar de saída para o campo foi em Stella Mares, bairro que antecede a Praia do Flamengo e morada de uma das integrantes. Sai da Boca do Rio, bairro litorâneo de Salvador, com parada em Itapoan para pegar Carla. Chegar ao campo como uma equipe, atuou como recurso de não hierarquização das pesquisadoras diante ao pescador que salvaguarda sozinho as jangadas de pau fundeadas na praia, além da preservação da integridade física individual.



Fig. 1 Mapa de localização das jangadas na Praia do Flamengo, Salvador/Bahia, Brasil

A essência da habilidade consiste na capacidade de confrontar o eventual e a analítica antropológica precisa estar emersa no ambiente para além da questão fisiológica. Tim Ingold (2015) trata o ambiente como o próprio conhecimento e não um contraposto conceitual, além de propor a ideia de mente e matéria como um « acoplamento íntimo em correntes de movimento » (Ingold, 2015: 319). Desse modo, o ambiente enquadrado no filme etnográfico não estava limitado ao mar, a praia, a habitação do pescador e o percurso até o litoral, mas consistia na dinâmica de poder estabelecida entre três jovens mulheres e um pescador com avançada idade.

Nesse primeiro momento, Carla, formada em Dança e também com experiência no audiovisual, ficou responsável por focar detalhes da cena com seu aparelho celular, enquanto Rafaela gravaria com seu equipamento especializado, enquanto eu, ficaria responsável pela captação do áudio com o zoom. O tamanho e o preço das máquinas proporcionam que poucos as tenham (Flusser, 1985), sendo que o controle e a posse das mesmas, gera poder e autoridade.

A premissa da disciplina consistia que todas as equipes utilizassem sem distinção, o laboratório de edição e o equipamento da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Essa prescrição acompanhava a determinação de que a aparelhagem

fosse manipulada por estudantes da Faculdade de Comunicação, tanto para evitar uma supervalorização de algum integrante no manuseio, como também por ser uma atividade que requer especialização técnica.

Rafaela, por integrar o Programa de Pós-Graduação na condição de mestranda, posicionou-se desde o primeiro dia, como responsável pela gravação da jangada de pau, tanto por deter esse conhecimento, valioso para àqueles que vinham de outros Departamentos, como também por ter em posse o maquinário, segundo a mesma, suficiente para produzir o filme.

No momento em que chegamos à Praia do Flamengo, houve um estranhamento entre as pessoas. Esse estranhamento foi proporcionado após seguirmos na direção de Seu Zé e das jangadas na praia. Não houve nenhuma conversa no interior do veículo, mas Rafaela não queria minha presença em campo. Obtive esse dado, por Carla. Interessada, busquei informações sobre tal motivação. Ao questionar Rafaela, fui informada, que eu poderia prejudicar o campo, pois o pescador era muito cismado e já tinha sido um problema remediar sua insatisfação com a presença de Carla, já apresentada ao Seu Zé, em visita anterior.

É preciso ressaltar que eu fui incluída na equipe quase um mês depois de sua formação, mas pensar que isso seria tratado como um prejuízo é entender a produção de conhecimento como uma cadeia operacional funcional e não como processos sensoriais e de experiências. Nesse sentido, precisava desfazer o mal-estar e edificar um campo semântico interessante para despertar discursos e narrativas com o interlocutor. Logo, percebendo as possíveis fragmentações, fui até o pescador e me apresentei, aliás, apresentei a proposta das gravações, já que Rafaela não havia informado realmente o que estava acontecendo.

Essa é uma questão ética que a Antropologia trata enquanto fundamento da pesquisa científica. O conhecimento irrestrito dos objetivos e interesses da pesquisa pelos interlocutores é base fundante para a partilha dos saberes e a difusão em momento posterior. Fundada na epistemologia da vida funcional de um filme, como participação em editais e prêmios, Rafaela anunciou para a equipe que não teve condições de explicar a produção do filme, com receio do pescador em exigir valores por sua participação.

Assim, a dinâmica oral voltou-se para explicar que éramos uma equipe de estudantes, produzindo um trabalho acadêmico, já que o mesmo insistia em valores e reconhecimento econômico em nossa conversa. A sua autoridade estava sendo medida pelo status emergente de protetor das jangadas, do discurso e imagem veiculada em redes de televisão e rádio da importância de seu ofício. Afirmou ainda, que existem fotografias suas espalhadas pelo mundo, relatando com tom de orgulho que está cadastrado na federação dos pescadores profissionais do Estado da Bahia, locado na Colônia Z-6 de Itapoan.

Seu Zé relatou que ser pescador é uma profissão, e não pode ser lida no presente como uma atividade menos prestigiosa ou de caráter artesanal. Ser pescador é trabalhar duro e ter concentração ao entrar no mar. A atividade é gerada por segredos e mistérios, mas também a partir de um ordenamento, com protocolos e regras bem específicas. Entrar alcoolizado para pescar, certamente é um risco de morte.

A ética emerge como um campo para discussão das políticas acadêmicas, mesmo que, ainda reduzida a devolução do produto acabado à comunidade. Essa entrega, seja do laudo, do relatório ou do filme etnográfico, age como forma de garantir um suposto retorno, tanto da experiência vivenciada como da prova material produzida pela relação entre analistas e actantes. Rafaela em sua fala marcou essa noção algumas vezes. Salientando que logo que o filme fosse montado, seria entregue uma cópia para Seu Zé.



Fig. 2: Luciana de Castro e Seu Zé, Praia do Flamengo (Imagem extraída de vídeo produzido por C. D., 2018)

Nesse primeiro dia, diferente dos receios de Rafaela, minha participação foi necessária para a entrada da jangada no mar. Enquanto a autora do projeto estava com o poder da câmera e a segunda participante estava menstruada, impedida de tocar na jangada, com isso, eu fui a ajudante do pescador. Mesmo em um contexto atual e urbano, o tabu da menstruação veio à tona, pela interdição do toque de um corpo feminino em potência de contágio, pois a perda de sangue desperta perigos e poderes (Douglas, 1991).

A dinâmica de tirar a embarcação da areia até a borda do mar é um trabalho exaustivo e de paciência, pois cilindros de PVC eram dispostos na parte inferior da jangada, propiciando que ela rolasse na superfície da areia, transferindo os cilindros em seguida para o fundo e permitindo por esse movimento, o deslocamento da jangada.

Eu tirava os cilindros e encaixava sucessivamente, enquanto o pescador me ajudava empurrar. Esse processo durou em torno de trinta minutos. Percebi que nesse momento ele detinha a técnica, mas a energia era minha. O avanço da idade ou a situação estabelecida por ele quase me causou uma exaustão. Enfim, colocamos a jangada no mar, mas a filmagem denunciava que não era possível romantizar essa atividade. Ela sempre foi coletiva e a presença única do pescador naquela praia apresentava uma decadência sobre a pesca com a jangada de pau. Uma outra característica dessa solitude do pescador, indicava que a solidariedade estabelecida no ofício da pesca, potente no período colonial, inclusive como modo de preservar e assegurar a dignidade e a sobrevivência no período escravocrata, já não estava mais viva na altura desse litoral.



Fig. 3: Seu Zé na jangada de pau, Praia do Flamengo. (Foto: Luciana de Castro, 2018)

Coloquei a jangada novamente no bolsão de areia fina, com muito mais esforço do que a primeira vez, pois tirar a madeira encharcada da água com inclinação, exige muito mais energia. Eu não estava somente como expectadora da cultura, estava engajada para que ela se manifestasse em contrastes, inclusive da autoridade do pescador acerca da cena construída por ele mesmo. Mas diferente de um projeto prévio, me vi sendo levada pela força das circunstâncias a participar do que seria o ápice do filme. Não tive calos nas mãos, nem dores nas costas, mas ainda hoje, estou afetada por ter colocado e retirado pela primeira vez uma jangada no mar.

3. Quando a fotografia revela a ação

Susan Sontag (1986) indica que o termo “acontecimento” para alcançar o significado de “alvo” a ser fotografado está emerso na ideologia, no seu sentido lato. Para a mesma, o acontecimento só pode ser comprovado fotograficamente, ou através da designação e caracterização. Portanto, a fotografia contribui para a identificação do acontecimento e possibilita sermos moralmente afetados, devido à existência de fatores políticos associados a imagem. No entanto a afetação não é somente produto da imagem, mas do contexto político que a assegura (Sontag, 1986).

Ainda em Sontag (1986), a autora apresenta a fotografia não apenas como um produto final, desenvolvido a partir da interface entre o fotógrafo e o acontecimento, mas como uma ação de fotografar. A ação está diretamente relacionada com direitos, como « o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta. A própria maneira como sentimos uma situação é agora articulado com a intervenção da câmara » (Sontag, 1986: 20).

A câmara atomiza a realidade, torna-a manuseável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, e que confere a cada momento as características de um mistério. Qualquer fotografia tem uma multiplicidade de sentidos; com efeito, ver algo sob a forma de fotografia é deparar com um potencial objeto de fascinação. (Sontag, 1986: 30)

Nesse sentido, essas três fotografias não se sustentam sozinhas, o filme enquanto processo foi experienciado, mas não visto enquanto produto final. Para Eisenstein (2002), a remoção das barreiras entre visão e som, entre o mundo e o mundo ouvido, são duas esferas opostas que precisam ser harmonizadas. No entanto, diferente do audiovisual, a fotografia cristaliza a superestrutura na estrutura da imagem. Eisenstein (2002) trata os problemas nesse tipo de produção, não como « abstrações não objetivas » (Eisenstein, *op. cit.*: 109), mas circunscrito no ofício do artista em seu trabalho criativo.



Fig. 4: Justaposição de captação de imagens pela equipe. (Foto: Luciana de Castro, 2018)

A figura 4 evidencia a justaposição de perspectivas existentes em um trabalho de equipe com foco em um único interlocutor. Rafaela está mais próxima da jangada, seu interesse era capturar Seu Zé na embarcação. Carla filma Rafaela na prática do registro visual, enquanto eu; acesso a própria imagem dessa escrita, o pescador e as integrantes da equipe, me inserindo de forma invisível na cena captada. Flusser (1985) indica que o gesto fotográfico é série de saltos. Isso propõe compreender que a fotografia está em suspensão da realidade, ou seja, ela em si não é a realidade, mas um gatilho sobre a mesma. Nesse viés, decifrar fotografias é decifrar as próprias práticas, já que ao fotografar o operador da câmera escura avança contra as intenções da cultura (Flusser, 1985: 18).

Diferente da visão de representação, Bazin (2005) dispõe sobre o pensamento da ontologia da fotografia, ou seja, uma natureza existencial que lança em transferência literal a experiência da realidade, tornando a fotografia uma continuidade da própria coisa

vivida, e mais ainda, afirma que é preciso sentir os objetos enquanto imagens e as imagens enquanto objetos. Para Bazin (2005) o tempo pode ser acessado através da perenidade da forma, pois a imagem das coisas é também a imagem de duração delas. Diferente de Flusser (1985) que entende a fotografia como uma série de saltos, aqui, ela própria é uma descrição verdadeira que salva o ser pela sua aparência. Para tanto o realismo é a história da semelhança, enquanto o surrealismo é a abolição da distinção lógica entre o imaginário e o real.

4. Quando os limites do pescador invadem o mar de sereias

A expressão “*making the making*” é utilizada nessa escrita, tanto como referência aos filmes etnográficos produzidos por autores indígenas (Turner, 1992:8), quanto para fazer referência à tessitura do fazer etnográfico a partir da relação construída entre equipe e personagem. A dinâmica consiste na compreensão de que os interlocutores estão conscientes de sua realidade social, no entanto, é possível evidenciar dramatizações performáticas, em exemplo à sociedade Kayapo (1992:10) evidenciada por Terence Turner e a problematização gerada sobre a noção de cultura tradicional (1992:12) em realidades contemporâneas.

Mead (2003) coloca como objetivos principais da produção do filme etnográfico; a preservação das culturas devido à perda das diferenças culturais e a construção de um banco de dados formado pelo conjunto desses materiais. Para tanto, essa perspectiva preservacionista está na própria estrutura da ciência antropológica, que formula a análise com base em dados empíricos.

Desse modo, as motivações que levaram a equipe decidir em realizar gravações na residência de Seu Zé estava associado à captação principalmente de narrativas e performances que contemplassem seu cotidiano e dialogasse com as gravações realizadas na praia. Essa cena foi fomentada pelo Prof. Dr. Peter Anton Zoetl, como uma estratégia de resolução ao áudio que havia estourado nas gravações junto com o mar. Logo, a estrutura de um filme etnográfico composta por três planos; personagens, narrativa e design sonoro estaria completa, permitindo o desenho de um plano geral da história e a definição de cenas chaves, dos elementos de corte e transição.

Enquanto colocávamos a jangada no mar, falas sobre práticas de saúde ganharam força, certamente devido o esforço exercido por nossos corpos. Seu Zé afirmou ter poderes curativos e domínio de técnicas de preparação de beberagens. O pescador relatou saber fazer uma garrafada específica da folha da babosa que possui o poder de curar câncer de próstata, inclusive o curoualguns, poucos anos atrás.

As beberagens também aparecem associadas à prática abortiva, inclusive com o relato do pedido de uma moça que ficou sabendo de seus saberes na manipulação dos vegetais. Seu Zé informou que a suplicante retornou pedindo uma segunda garrafada, mas negou, contando em tom sarcástico - quando ela estava tendo prazer, não lembrou em me ‘dar’ também -. Essa sua colocação gerou um desconforto entre a equipe e o interlocutor, visto que, o aborto não é uma questão de opinião pessoal, mas de política pública estatal, em assegurar a vida e o bem estar da mulher que não queira, qual for o motivo, prosseguir com a gestação. Narrar em tom de piada, ou mesmo equiparando a tentativa de aborto com a oferta de sexo enquanto moeda de troca, diz mais sobre o personagem do que o tema tratado.

Fazendo uma metáfora sobre o pensamento de Terence Turner, Seu Zé no segundo dia de gravação me fez pensar sobre a representação de si mesmo e mais; como os pescadores transvestem-se de pescadores. Em sua casa articulou oralmente como poderia ser filmado

esse segundo bloco. A questão era filmar como uma simulação, utilizando aqui, seu próprio termo. A jangada não seria colocada no mar, pois segundo o protagonista, “não precisava”, já que havia sido capturada como imagem no primeiro dia de gravação. Contava de forma incisiva, que a câmera deveria focar o *samburá*³ e que por sua vez, precisava estar repleto de peixes, como indica a eficácia do ofício do pescador. Os dois dias de gravação tinham que estar acoplados como em um contínuo temporal, afirma Seu Zé, a partir do processo de edição tecnológica.

Esse *samburá* é emblemático. Ao colocar a cesta na mala do carro, Seu Zé proferiu para Carla, que ela deveria ir ali atrás, apertada junto à cesta. O mesmo ria e discursava dizendo que queria fazer uma perversidade com ela. Eu, antes mesmo de terminar sua fala, me manifestei dizendo que não havia graça nenhuma nesse tipo de comentário e que mulheres eram mortas devido a pensamentos como esse. Ele falou que era uma brincadeira. Pensei que estava diante a um homem com desequilíbrio psicológico, mas somado a sua fala no primeiro dia de campo, em que afirmou ter o domínio de técnicas de beberagens abortivas e ter compartilhado com algumas solicitantes, imaginei que havia uma áurea de misoginia e violência sobre seu corpo.

Segundo Judith Butler (2011), o corpo é entendido como um processo ativo que corporaliza certas possibilidades culturais e históricas. Citando a fenomenologia de Merleau Ponty, Butler coloca que a aparência do corpo é um conjunto de possibilidades e não é determinada por nenhuma essência, mas sim, como uma ideia histórica. Nesse sentido - representar, dramatizar e reproduzir - são estruturas elementares da corporalização.

Insistindo, Seu Zé levantou a mão para Carla e com um gesto de quem daria uma tapa verbalizou - aqui o que a mulher merece - esse ato foi filmado pelo celular da própria vítima. Associando o discurso ao gesto corporal; acrescento que o pescador afirmou que Carla parecia um homem e era muito grande para ser uma mulher, mostrando seu descontentamento diante sua estética. Com isso, o clima da gravação foi destituído. Comentei com a equipe que não tinha mais motivações para estarmos ali, filmando um protagonista misógino. Rafaela, por sua vez, não concordou com nossa insatisfação e prosseguiu com a filmagem, me fazendo dirigir enquanto ela filmava Seu Zé na bicicleta.

Ainda em Judith Butler (2011), a filósofa ao repensar o gênero como repetição estilizada de atos, afasta-se de um modelo substancial de identidade e alcança o gênero como objeto de crença. Indica que a teoria feminista tem procurado tornar visíveis os atos discursivos, como também tratar o feminino enquanto uma especificação, além de entender que é preciso reescrever a História Cultural a partir da presença, influência e opressão.

A discussão estava inflamada no interior do veículo. A questão entre eu e Rafaela, era mais uma alegoria discursiva entre o fazer etnográfico e o projeto romantizado cinematográfico construído pela mesma. A afirmação da jornalista, era que não haveria alterações do projeto, pois na edição era possível retirar essa parte e que poderia gerar problemas de veiculação do filme, caso outras questões, que não fosse restrita a salvaguarda das jangadas fossem evidenciadas. Enquanto eu, defendia a não montagem do filme, porquê não iria reforçar uma imagem de herói do patrimônio, silenciando a violência vivenciada no devir da gravação.

Essa discussão, me fez pensar, o que constitui um filme etnográfico e o distingue de um filme ficcional. Desse modo, o filme etnográfico é um produto manipulado, recortado, justaposto, ou existe enquanto produto da realidade social, em que interlocutores e analistas são apresentados em uma vivência continuada? A etnografia visual portanto, é

³ Termo Tupi para designar cestaria trançada de palha.

um percurso, e não o resultado figurado pelo projeto antropológico. Volta-se no enfoque da polifonia do ambiente, e não no exclusivismo de um roteiro a priori definido.

Voltando a praia. Chegamos ao local das jangadas de pau, depois de percorrer o trajeto feito por Seu Zé em sua bicicleta. Carla mostrou sua insatisfação com a violência sofrida. Eu já me encontrava no bolsão de areia, anterior ao fundeio das jangadas de pau, aguardando o término da conversa. No tempo que via essa cena, imaginava as motivações que me impediram de encerrar o campo no momento da violência, que independente do interesse de Rafaela ou do projeto da equipe, minha vontade era ter me retirado das gravações e ter ido embora, com Carla se ela quisesse ir.

Vejo os dois caminhando em minha direção. Rafaela, estava em posse da máquina que estava descarregada. Ela também conversou com Seu Zé, mas diferente de uma fala voltada para o questionamento da violência, a jornalista, verbalizou que achava normal o comportamento de Seu Zé. Essa cumplicidade gerada entre Rafaela e o pescador, me deixou bastante perplexa sobre quais motivos levariam uma mulher negar a sororidade e concordar com o agressor. Seria o receio de perder o campo etnográfico? Não saberei, pois não dei continuidade aos vínculos já estremecidos com Rafaela, mas lhe desejo autoconsciência de gênero. Enquanto que com Carla, uma amizade aflorou desde então.

A relação entre ciência e tecnologia colocada por Margareth Mead (2003) para a primeira metade do século XX, emerge enquanto trama política nesse presente etnográfico. A manifestação de múltiplas autoridades, tanto do interlocutor, quanto das integrantes, formaram um propulsor de tessitura da experiência vivida como premissa para essa escrita etnográfica. O vídeo e a fotografia atuaram como um instrumental de observação do território marítimo, das jangadas de pau e do ofício de Seu Zé. Esse instrumental também atuou enquanto desencadeador de relações humanas e políticas internas a equipe, evidenciando o poder da tecnologia e de gênero pelo contraste de comportamentos individuais.

Considerações finais

A construção colaborativa e a inclusão dos processos que estão sendo filmados não desencadeiam produtos harmoniosos, mas é rede ideal para que distinções e diferenças apareçam em campo. A rede dessa escrita foi a não edição do filme etnográfico sobre as jangadas de pau na Praia do Flamengo, Salvador, Bahia, Brasil. Contudo, é preciso entender que a trama do cotidiano articulada pelas relações de poder entre as pesquisadoras e o pescador emergiram com de alto impacto em minha autoria.

Enquanto algumas mulheres compreendem o momento de violência como arena para o exercício político de dismantelamento da autoridade heteronormativa, outras, ainda permanecem sob a cegueira da ideia de que o termo “homem” equivale universalmente ao próprio conceito de humanidade (Butler, 2011: 69). Contudo, o que me resta refletir sobre o momento de opressão e fragilidade política presenciada, é sobre a ruptura com o protagonismo masculino, mesmo em situação de opressão de gênero.

A propriedade intelectual e o patrimônio imaterial objetivado nesse projeto audiovisual foi repensado através da escrita, indicando que a experiência da gravação fílmica não esteve em acordo com a realidade roteirizada. Por isso, a escrita etnográfica, emergiu enquanto um lugar por excelência da fala de quem viveu o que não foi editado. Aflorou a noção de que a escrita em projetos audiovisuais atua como processo anterior

Logo, a fotografia e o audiovisual não se excluem, mas se complementam no devir de uma etnografia visual, captando de diferentes formas o vivido e os silêncios provocados pelo enquadramento do olhar. A partir da experiência de gravação das jangadas de pau, o

território fez emergir identidades de gênero atreladas ao ofício no mar, opiniões masculinas preservadas por dinâmicas seculares de hierarquização e variados modos acionados na salvaguarda de saberes tradicionais.

Referências bibliográficas

- Bazin, A. (2005). The ontology of the photographic image. Bazin, A., Gray, H., Renoir, J., François T. *What is cinema?* Vol. I. (pp. 9-16). Berkeley: University of California Press.
- Butler, J. (2011). Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Macedo, A.G. & Rayner, F. (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica* (pp.69-87). Portugal: Universidade do Minho/Húmus.
- Cascudo, L. C. (1957). *Jangada: uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional.
- Douglas, M. (1991). *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70.
- Eisenstein, S. (2002). *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: HUCITEC.
- Ingold, T. (2015). *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Novaes, L.C. (2018). A borda do mar como um lugar cultural: Arqueologia de Praias e a dialética étnico-marítima do patrimônio imaterial no sítio da Preguiça, Salvador/Bahia: *Revista de Arqueologia*, Vol. 31, N.º1.
- Mead, M. (2003). Visual anthropology in a discipline of words. Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology* (pp.3-10). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Mondardini, G. (2004). Les vieux et les nouveaux usages des lieux marins em Sardenha. Le Bouedec, Gérard, Ploux, François, Céline, Christophe et Geistdoerfer, Alette. *Entre terre et mer: sociétés littorales et pluriactivités (XVe-XXe siècle): actes du colloque tenu à l'Université de Bretagne Sud--Lorient, les 17, 18 et 19 octobre 2002*. Press Universitaires Rennes.
- Sontag, S. (1986). *Na Caverna de Platão: Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Turner, T. (1992) Defiant images. The Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, Vol. 8, N.º6.