

A FOTOGRAFIA ENTRE A ACADEMIA E A RUA: DA FOTOGRAFIA DE RUA ATÉ OS ESTUDOS SOBRE JUVENTUDES URBANAS¹

Photography between academia and the streets: from street photography to studies on urban youth

Jesus Marmanillo Pereira²

Resumo

O presente artigo parte da hipótese de que qualquer etnografia urbana e visual comprometida com a produção de conhecimento sólido deve lidar com o uso dos equipamentos de captação de imagem não apenas em seus aspectos técnicos, mas problematizando as relações existentes entre os papéis e atores sociais envolvidos nos campos da academia e no exercício da pesquisa de campo. Para tal reflexão sobre os usos das câmeras fotográficas e videográficas na produção de etnografias, o artigo tem como recorte a análise de dados de projetos, experimentos e pesquisas produzidos ao longo de 10 anos de experiência no Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades e Imagens (LAEPCI). Partindo de autores como Geertz e Lefebvre, entre outros, sistematizamos esse debate em dois tópicos que relatam os aprendizados e produções visuais dentro e fora da academia. Como conclusões preliminares, tem-se a necessidade de valorizar “caminhar com” e “fotografar com” como possibilidade de reflexão e continuidade de um debate sobre a relação entre fotografia, alteridade e etnografia.

Palavras-chave: Fotografia; Etnografia Urbana; Juventude.

Abstract

This article is based on the hypothesis that any urban and visual ethnography committed to producing solid knowledge must address the use of image capture equipment not only in its technical aspects, but also by problematizing the relationships between the roles and social actors involved in academia and in field research. To reflect on the uses of photographic and video cameras in ethnographic production, this article draws on data analysis from projects, experiments, and research produced over 10 years of experience at the Laboratory for Studies and Research on Cities and Images (LAEPCI). Drawing on authors such as Geertz and Lefebvre, among others, we systematize this debate into two topics that reflect learning and visual productions within and outside academia. As preliminary conclusions, we emphasize the need to value “walking with” and “photographing with” as possibilities for reflection and the continuation of a debate on the relationship between photography, otherness, and ethnography.

Keywords: Photography; Urban Ethnography; Youth.

¹ Agradeço a todos os ex-orientandos e amigos dos campos da fotografia, skate, graffiti e demais artes de rua da cidade de Imperatriz - MA, pela confiança, partilha e atenção que foram fundamentais para a construção dessa narrativa e de minha experiência.

²Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba (DCS-UFPB). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5220-5567>. E-mail: jesusmarmanillo@hotmail.com.

Introdução

As práticas juvenis sempre deixam rastros e pistas que constituem as paisagens urbanas, seja nos muros e imóveis grafitados, nas parafinas colocadas em corrimões ou outras estruturas “skatáveis” e nos próprios corpos dos praticantes, que carregam consigo diferentes estilos de roupa, tatuagens, brincos e outros adereços que também sinalizam visualidades e formas de existir na cidade. Nessas situações, que podem ser interpretadas por meio das observações diretas ou participantes, a prática fotográfica desempenha um duplo papel: por um lado, é constituinte do próprio universo juvenil, sendo um componente obrigatório nas práticas de *Hip-Hop*, *Skate* e *graffiti*; por outro, é um tipo de pilar estrutural no processo de reconhecimento do subcampo disciplinar Antropologia Visual.

No presente artigo, partimos da hipótese de que qualquer etnografia urbana que se pretenda comprometida com a produção de um conhecimento autônomo e sólido terá que lidar tanto com esse duplo uso dos equipamentos de captação de imagem quanto com os papéis implicados nessas complexas relações que envolvem cientistas sociais, fotógrafos e interlocutores. Isso suscita questões, dentre as quais: como ocorre a produção de conhecimento e reconhecimento nesses encontros? Como atores de papéis plurais transitam entre campos e negociam a legitimidade de seus papéis?

Tais questões nos direcionam para o grande objetivo deste texto, que é refletir sobre os usos das câmeras fotográficas na produção de etnografias urbanas. Para desenvolver um argumento que dê conta desses pontos, pretendemos produzir uma narrativa com base em dados de projetos,³ experimentos, artigos publicados e trabalhos produzidos ao longo dos últimos 10 anos de experiência, possibilitando o desenvolvimento do Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades e Imagens (LAEPCI). Este, após minha transferência do Maranhão para a Universidade Federal da Paraíba, passou a ser chamado apenas de Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades (LAEPCI), demarcando uma nova fase de percepção.

³ “Cidade como Laboratório Social: cidade como laboratório social: itinerários urbanos e teoria social nas ruas e praças de Imperatriz” (2016-2021) e o “Sociologia em imagens: Durkheim, Marx, Simmel, Weber, a cidade e uma câmera.” (2020-2021).

Tais problemas, hipóteses e recortes foram influenciados por autores como Geertz (1989), quando aponta a necessidade de se ter uma postura crítica diante de novas ideias e tendências apresentadas como solucionadoras de muitas questões. Ele explica que há um processo natural de ajustamento ao “novo” que possibilita compreender melhor suas aplicações, limitações e necessidade de avançar nas ideias, embora existam “fanáticos” que tomam as novidades como um tipo de chave para o universo. Com essa postura crítica, ele se vale do conceito clássico de cultura de Weber para propor um tipo de descrição etnográfica densa, atenta às dimensões simbólicas e às hierarquias estratificadas de estruturas de significação, ou seja, pretendemos não nos ater a uma interpretação superficial dos dados sobre as técnicas de captação visual, mas buscar sinais de suas significações em um debate maior focado no campo da Antropologia Visual.

Outro autor fundamental é Lefebvre (2021), principalmente quando explica que “somente a análise dialética, que leva em consideração tanto o trabalho social quanto o contexto no qual se insere a forma, atinge o concreto” (p. 139). Por intermédio dele, compreendi que o método dialético clássico de Marx se fundamenta na perspectiva de conflito e contradição, na qual os processos de construção podem, também, ser destrutivos sem nenhum problema. Mais ainda, que isso deve ser contextualizado em termos de complexidade social, o que me possibilita narrar minhas várias fases de inserção, desenvolvimento e crítica em relação ao campo da pesquisa visual, apresentando “altos” e “baixos” típicos de qualquer análise dialética.

Nesse viés, o artigo foi organizado em dois tópicos, nos quais discorrerei sobre um itinerário acadêmico que envolve os primeiros contatos com a fotografia, o desenvolvimento do ensino de etnografias com câmera e problematizações sobre a relação entre antropologia e fotografia. Já no segundo ponto, trago o aprendizado de fotografia desenvolvido na pesquisa de campo, a partir de uma etnografia sobre a juventude praticante de *skate*.

Primeiro cenário: da Fotografia de rua à teoria Sociológica

Um dado comum entre a antropologia urbana e a fotografia é, entre outras coisas, a valorização da rua como importante cenário onde se desenrolam as situações passíveis de observação e registro. Tavares (2018) observa que a fotografia de rua é uma tradição que remonta ao próprio período de invenção da fotografia, já que as primeiras fotografias necessitavam de bastante luz, o que tornava o ambiente aberto da rua propício para essa prática. Tavares (2018) observa que, por volta de 1877, John Thomson (1837-1921) publicou *A vida nas ruas de Londres*, considerado o primeiro livro sobre fotografia de rua. Ou seja, trata-se de uma prática muito anterior aos campos da antropologia urbana e visual no Brasil.

Na cidade de Imperatriz (MA), as primeiras experiências desse tipo, em grande medida, relacionadas à Universidade Federal do Maranhão, e estimuladoras dos primeiros passos do LAEPCI, foram propiciadas por Daniel Sena, importante fotógrafo urbano local, de alma antropológica, o qual tive a oportunidade de acompanhar em algumas atividades de circulação com câmeras em bairros da cidade. Nascido em Taubaté (SP), ele chegou a Imperatriz em 1995, com 13 anos de idade. Entre os 6 e os 8 anos, já tinha contato com as imagens, pois um *hobby* do seu pai era filmar a família. Como demonstrado por Marmanillo Pereira (2020), é possível aprender bastante sobre fotografia urbana por meio do acompanhamento dos itinerários desse importante ator social.

Por mais que ele tivesse uma sensibilidade incrível e facilidade para acompanhar grupos de artistas de rua, quando tive meu aprendizado de fotografia de rua, junto com outros três colegas, chamávamos bem a atenção das pessoas e tínhamos toda nossa atenção direcionada para a exploração dos recursos dos equipamentos, para a criatividade do olhar e, por fim, para o resultado estético obtido pela articulação desses fatores.

Não havia preocupação se a nossa presença alterava alguma dinâmica social cotidiana ou se isso iria repercutir no resultado imagético. Ou seja, toda a concentração daquele gesto era pautada na capacidade técnica, no conhecimento e na agência do fotógrafo, não existindo diálogos verbais ou quaisquer trocas com os *habitués* dos locais explorados. A troca, em si, ocorria

entre os fotógrafos que apresentavam seus resultados e explicavam técnicas e possibilidades de ângulos e capturas capazes de gerar outras percepções e sensações em relação a locais comuns, experienciados por muitas pessoas que transitam por aquelas ruas.

Imagem 1- Experimentos de fotografia de rua



Fonte: Marmanillo Pereira.

Assim, se Tavares (2018) cita a importância da *flânerie*, ou seja, o ato de caminhar pela cidade, gesto que é alvo de reflexões que remontam aos estudos de Walter Benjamin sobre o *flâneur*, um tipo de personagem urbano comum em um estilo de literatura francesa conhecida como fisiologia e presente nos escritos do poeta moderno Charles Baudelaire. Em um contexto de grandes mudanças no cenário urbano, construções de galerias de alteração da velocidade e ritmo da vida cotidiana, o *flâneur* representa o caminhante que observa sem pressa e, por seus próprios sentidos, explora e descobre uma cidade pujante. Sobre isso, sabe-se que

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quando o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafês, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento

pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias (Benjamin, 1989, p. 38).

Se o ato de caminhar com câmera na mão representa um tipo de experiência importante na captação e no planejamento de enquadramentos fotográficos no cotidiano urbano, a caminhada do *flâneur* é carregada de uma forte crítica à modernidade e ancorada na percepção e na observação das mudanças das formas de organização das ruas, nas alterações da velocidade do tempo e nos valores em constante movimento. Assim, se a câmera fotográfica é um aparato moderno criado para representar o real, a capacidade elástica da criatividade do fotógrafo poderia “caminhar” não no mesmo enquadramento ou sentido cartesiano do artefato. Temos, aqui, duas criações modernas – uma tecnológica e outra literária – que, muitas vezes, são combinadas como se suas características fossem apenas complementares, ou seja, “basta caminhar e utilizar sua câmera participante na pesquisa”. Ao contrário disso, o *flâneur* significaria, inicialmente, a valorização da experiência no cotidiano urbano.

Todo esse pensamento que envolve a relação entre rua, operacionalização do equipamento fotográfico e um tipo de conhecimento especializado que possibilita ao fotógrafo a construção criativa de algum produto como uma narração visual é algo bastante reproduzido com as noções de etnografia de rua (Eckert; Rocha, 2013) e de fotoetnografia (Achutti, 2004a, 2004b, 1997). A primeira, assim como a fotografia de rua, é, declaradamente, inspirada fortemente na figura do *flâneur*: busca combinar, assim, a prática da fotografia de rua com o conhecimento especializado em antropologia. De maneira mais detalhada, elas explicam:

Se a etnografia de rua se apoia no uso de recursos audiovisuais, como câmeras de vídeo ou fotografia, o olhar do antropólogo por vezes assume um lugar de destaque. Se em muitos momentos é a situação de interação a que irá introduzir o uso do equipamento audiovisual no trabalho de campo, em outros é a câmera de vídeo ou a máquina fotográfica que irá inserir o antropólogo no seu lugar de pesquisa (Eckert; Rocha, 2002, p. 13-14).

Apesar dos diferentes contextos organizacionais (Becker, 2009)⁴ do fotógrafo e do etnógrafo, a fotografia de rua e a etnografia de rua são bastante próximas em alguns aspectos, como a presença na rua, a utilização de equipamento fotográfico e, em grande medida, na inspiração do personagem baudelairiano, o *flâneur*. Já a fotoetnografia, produzida por um importante fotógrafo e pesquisador, valorizando a combinação entre o olhar treinado do antropólogo e a linguagem fotográfica, também defende um uso sistemático da câmera fotográfica na construção de narrativas visuais.

Essa segunda noção pode ser compreendida como estrutural na construção de uma leitura crítica da relação entre a “antropologia” e a “antropologia visual”. Sobre isso, Achutti (1997) comenta, nas primeiras páginas de seu livro, sobre uma resistência da antropologia em aceitar a existência de uma antropologia visual, “fazendo lembrar o ceticismo da Igreja Alemã que tentara fechar os olhos diante uma evidência, o surgimento da fotografia” (Achutti, 1997, p. 19). Reforça, ainda, que é evidente o uso da fotografia⁵ no campo da chamada antropologia visual.

Ao longo das três obras deste importante pesquisador, é interessante observar algumas analogias e aproximações entre a linguagem fotográfica e a antropológica. Isso ocorre principalmente quando o autor realiza uma espécie de tradução da linguagem técnica da fotografia, situando suas possibilidades no campo antropológico. Isso fica evidente na seguinte citação:

O ato de fotografar implica uma permanente decisão de inclusão e exclusão de elementos da realidade. Neste sentido se poderia propor, do ponto de vista fotoetnográfico, que as teleobjetivas são lentes de exclusão. Elas são propícias para se fazer recortes em meio a situações muito poluídas, fotograficamente falando (Achutti, 2004b, p. 69).

Posicionando-se entre fotógrafos e etnógrafos, este autor, cuja história profissional e acadêmica está diretamente ligada a um caminho que passa da fotografia profissional para a fotografia dentro do campo da antropologia

⁴⁴ Trata-se de aspectos estruturais e sociais ou moralidades expressadas em termos de valores, normas e dinâmicas organizacionais que influenciam os comportamentos individuais e dos grupos. No caso do equipamento fotográfico, embora seja um elemento comum nas diferentes áreas (Fotografia, Antropologia e Sociologia), cada área possui teorias distintas, histórias próprias, normas e maneiras de se colocar que não podem ser ignoradas quando na análise dos usos e sentidos da fotografia para cada uma.

⁵ Tal como a possibilidade da entrada dos ocidentais sapatos especiais para caminhar na neve, no caso dos esquimós estudados por Mauss (2003), é possível refletir sobre a recepção e usos de um “novo” equipamento de captação de imagens que, até então, era realizada com mão e lápis.

(Achutti, 2021), possui um diferencial na maneira como lida com a parte técnica, ressaltando tipos de lentes, características materiais, capacidades, opções de máquina, controle de luz, entre outros pontos. As duas noções, de etnografia de rua e fotoetnografia, têm em comum a defesa da inserção da câmera fotográfica no campo da antropologia e são estruturantes de um subcampo de saber conhecido como Antropologia Visual. Contudo, a depender da formação, origem e característica dos intelectuais, é possível constatar que os textos se valem de diferentes proporções nos usos do conhecimento das técnicas fotográficas e autores da teoria antropológica urbana.⁶

Naquela época, sem condições de problematizar e desenvolver uma antropologia do contato entre as duas antropologias e vislumbrar um potente trabalho epistemológico para a área, detive-me, como a maioria dos pesquisadores do período, a compreendê-las pelo que elas tinham em comum, ou seja, apontavam uma possibilidade de combinação de tipos de conhecimentos e técnicas de observação e produção de registro de pesquisa em campo.

Nesse sentido, foram inspiradoras na elaboração de algumas pesquisas do LAEPCI, principalmente entre os anos de 2015 e 2022, quando passamos, sistematicamente, a realizar pesquisas nas ruas e reuniões de estudo. Sobre a experiência de construção de conhecimento a partir das ruas com o auxílio de câmeras fotográficas, temos pelo menos sete anos com diferentes composições de discentes bolsistas que marcaram a história do grupo de pesquisa.

Na composição, temos um primeiro quadro que mostra a pesquisadora Natalia Mendes que, na época, era estudante de graduação, realizando uma experiência em que auxiliou e dialogou com a produção de imagens e pesquisa histórica, resultando na escrita do artigo “Uma Praça chamada Brasil: cotidiano urbano imperatrizense nos territórios da Praça” (Marmanillo Pereira; Teixeira, 2015). No segundo, temos Fausto Ricardo registrando meu diálogo com taxistas que trabalhavam ao lado do terminal de integração de Imperatriz. A fotografia do ato fotográfico foi produzida por Ana Paula Pinto Pereira, que,

⁶ Fotograficamente falando, não é possível visualizar um fotômetro na posição zero, em total equilíbrio de luz.

assim como Fausto, também era discente de graduação. Essa segunda experiência resultou na produção do vídeo “Um experimento de vídeo: Cidade como laboratório social: uma experiência de vídeo etnográfico em Imperatriz” (LAEPCI, 2016).

Imagem 2 – Ensinando etnografia de rua



Fonte: Arquivo do LAEPCI.

Ambos os materiais foram publicados na revista *Visagem* da UFPA, periódico vinculado ao grupo Visagem, que, na época, estava em seu segundo ano de existência. Aliás, convém lembrar que essas primeiras formações de discentes, até 2016, apresentaram seus trabalhos no II Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, conectando o LAEPCI a uma rede de pesquisadores focados nos usos da fotografia e resultando, posteriormente, na entrada do grupo no Comitê de Antropologia Visual.

Em dezembro de 2020, após alguns meses isolados em plena pandemia de Covid-19, Otavio Aryel, Ana Luísa Pereira, eu e Lucas Vinicius (Quadro 3 da Imagem 2) realizamos um percurso partindo da antiga sala do LAEPCI, no *campus* centro da UFMA de Imperatriz, e passamos por alguns pontos do centro da cidade relacionados ao ambiente de pesquisa e pertencimento dos membros do grupo. Durante o trajeto, cada discente produziu e selecionou

imagens para a produção de um vídeo, uma narrativa áudio visual.⁷ Além desses exercícios, ministrei a oficina “O cotidiano e o simbólico no uso de imagens na pesquisa em Antropologia” na Reunião de Antropologia Mercosul (RAM), ocorrida em julho de 2019, reproduzindo o exercício de caminhar e produzir fotografias antropológicamente orientadas.⁸ Em setembro de 2022, realizei o último exercício simbólico desse tipo de caminhada, simbolizando minha despedida da cidade e a oportunidade desse experimento para alguns orientandos e amigos próximos. Nesse último exercício, participaram Vitoria Sousa, Clayton Marinho, Lucas Vinicius, Rutemberg Vilar, Bruno Theylon, eu e o amigo José Alencar (Quadro 4 da Imagem 2). Esse exercício de caminhar e produzir registros visuais constitui uma forma de trabalharmos com a memória, a própria relação com a urbe, tomada como problema e campo de observação.

Didaticamente, a homologia entre o olhar treinado e o olhar atrás da lente, entre os recortes de observação e os enquadramentos, entre as imagens e as palavras, fez com que as noções de etnografia de rua e fotoetnografia gerassem bons resultados em termos da aprendizagem de um *habitus* de pesquisa. A capacidade de leitura de imagens dos discentes foi aprimorada, e também a de leitura dos textos.

Contudo, minha formação sociológica demonstrava sinais de alerta quanto à relação entre os diferentes papéis e atores sociais em seus respectivos campos e o trânsito entre os campos da fotografia e da antropologia. Acreditava que seria uma ingenuidade acreditar na complementaridade e na harmonia entre campos de conhecimento, uma vez que cada qual trazia suas próprias percepções, sentidos, valores e representações. Mesmo que ocorressem casos de atores com uma pluralidade

⁷ Um dos exemplos de narrativa pode ser acessado no link: <https://youtu.be/aAuGwjiaOMg>

⁸ Uma prancha de fotografias dessa atividade pode ser observada no link <https://drive.google.com/file/d/1GEv0KIzi2pSf7IQngUzssZ-RUqQmPZnv/view?usp=sharing>. É bom ressaltar que, além dessa RAM, participei de duas outras e de mais três reuniões brasileiras de antropologia, sempre em grupos de trabalhos especializados na relação entre etnografia urbana e visual. Sempre buscando compreender mais as experiências e o universo da Antropologia Visual.

de papéis, a depender da situação em que estivessem, seria necessária sempre a negociação de determinados termos para manter a interação.⁹

É bastante comum se falar nos benefícios da fotografia para a pesquisa antropológica ou sociológica, como se os campos de saberes e os fotógrafos fossem passivos e operacionalizados como peças de um quebra-cabeça da Lego. Nesse sentido, um intelectual que problematizou esse ponto no campo da Sociologia foi Howard Becker, quando dizia:

O que se espera que os sociólogos visuais façam? Imagino que aquilo que deveriam fazer *para atrair a atenção e impor respeito à sua disciplina*. O que deveriam levar a cabo para convencer outros sociólogos de que seu trabalho é em certo sentido uma parte essencial do empreendimento sociológico? Mas esta não é só uma questão de convencer os colegas profissionais. *Eles devem também convencer a si mesmos de que o que estão fazendo é realmente sociológico, não apenas fotografias bonitas e interessantes. Para isso, teriam que mostrar que seu trabalho visual promove o empreendimento sociológico, seja como for definida a missão da disciplina* (Becker, 2009, p. 190, grifos do autor).

Desde o ano de 2019, essa leitura de Becker influenciou-me em um exercício paralelo de leitura da cidade a partir dos clássicos e por meio de fotografias produzidas no presente ou de documentação histórica. Naquele mesmo ano, participei do GT Sociologia e Imagem no 19º Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia, onde apresentei um esboço de pesquisa intitulado “A Sociologia visual de Émile Durkheim: O pensamento clássico e a cidade contemporânea”, onde utilizava o conceito de fato social para analisar imagens de um bairro em transformação. Preocupado com o rigor desse exercício, um dos coordenadores do GT afirmou que não era possível registrar fotograficamente um fato social.¹⁰

Aquela colocação foi importantíssima para que eu explicasse e me aprofundasse na própria interpretação do conceito. Para refletir sobre esse

⁹ A partir disso, talvez seja importante se perguntar em que medida os conhecimentos e valores do campo fotográfico pesam no fazer antropológico, bem como se refletir sobre a maneira como a Antropologia poderia influenciar a produção de imagens.

¹⁰ Provavelmente se tratava de um sociólogo com postura similar ao tipo de antropólogo citado, de maneira crítica, por Achutti (1994) e por Samain (1995), aqueles que eram cautelosos quanto à criação do subcampo disciplinar Antropologia Visual. Em situação totalmente oposta, já tive duas ocorrências em que a qualidade de minhas etnografias fora julgada por determinados “Antropólogos visuais”, fortemente críticos na observação da qualidade técnica e estética das imagens e frágeis em termos de um debate a respeito de teoria e etnografia urbana.

ponto, concluí que apenas uma imagem estática de fato apresentaria limitações, como apontou o professor, mas essa situação pode ser revertida com o auxílio de mais fotografias históricas que possibilitem a construção de uma sequência temporal. A cronologia imagética me possibilitou contextualizar o conceito com a última fotografia da sequência, que era a de um homem lavando seu carro na frente de sua casa, a única localizada em um quarteirão totalmente comercial.

Assim, ao estudar a história os estabelecimentos comerciais do bairro “Entrocamento”, na cidade de Imperatriz, observei que estes se expandiam no sentido da área residencial e que, com o passar do tempo, os moradores vendiam suas casas para os empresários interessados na centralidade econômica daquele lugar. O resultado desse avanço do comércio resultou na fotografia produzida em 2019 que, objetivamente, sinalizava que, nos finais de semana e feriados, aquele local era mais deserto e silencioso, caracterizando uma ausência de relações de vizinhança resultante do avanço do comércio naquela área. Todo o processo era anterior e exterior ao senhor que lavava os carros, e um dos resultados era justamente o ambiente deserto: a presença dos antigos vizinhos, ali, só era possível pela lembrança.

Esse exercício reflexivo, ancorado em um estudo do conceito e no uso de imagens, possibilitou-me ir além de uma leitura apressada e automatizada das três características tão repetidas (coercitividade, generalidade e exterioridade) e situá-las em termos de variáveis temporais e espaciais em relação ao morador e ao avanço do setor comercial. Assim, rompia-se um senso comum de que Durkheim seria um autor que não considera a história, algo já criticado por Emirbayer (1996), quando explica que muitos críticos observam que Durkheim retratou a transição para o mundo moderno por meio de uma teoria evolucionista pautada no deslocamento entre os dois tipos de solidariedade em suas respectivas sociedades (simples-complexa).

Enfim, nesse caso, a fotografia funcionou como um elemento documental do presente que, somada a imagens históricas retiradas do Google Street View, possibilitou um panorama de compreensão e aproximação entre artefatos visuais e teoria sociológica. Essa metodologia de combinação de produção fotográfica, caminhadas e usos de fotos históricas do *street view*

também foi um ponto forte no artigo “O Google Street e as imagens da cidade: experiências e diálogos de pesquisas urbanas no sudoeste do Maranhão” (Marmanillo Pereira; Carneiro; Pereira, 2019), que se trata de um exercício de reflexão e observação sobre as mudanças na paisagem urbana e de comportamento na área da “Farra Velha”, no centro de Imperatriz, e na Praça da Bíblia, na cidade de Açailândia. No primeiro caso, há uma mudança de uma área marcada pela presença de empresas, prostíbulos e galpões de arroz, que passam a ser substituídos por prédios residenciais e empresas. Na segunda, tem-se uma área habitacional em que as residências próximas a uma praça se transformam, gradativamente, em estabelecimentos comerciais, alimentando a centralidade e a dinâmica social do lugar. Em termos técnicos, tal exercício parte da compreensão de que,

Se alguém está interessado em investigar ou mostrar a natureza específica da mudança, então as fotografias feitas em intervalos regulares, dos mesmos lugares, podem ser ilustrativas. Mudanças em bairros urbanos, paisagens e conteúdo de um quarto, o estado de uma árvore, de uma parede ou de um corpo humano "antes" e "depois" de uma mudança importante; tudo isto, quando adequadamente atestado, testemunhado e controlado quanto ao tempo, lugar e circunstância, pode trazer poderosa evidência ou valor persuasivo (Loizos, 2002, p. 141).

Nesse caso, tem-se um uso instrumental capaz de produzir informações históricas que podem ser operacionalizadas de acordo com determinados objetivos teóricos, na construção de narrações. Em termos de uma formação e produção do conhecimento, esse uso das imagens possibilita uma técnica de obtenção de informações que apontam o movimento histórico, assim como de dados que podem dinamizar operações teóricas das mais variadas. No contexto de orientações de trabalhos de conclusão de curso ou de ensino de disciplinas teóricas, sempre se tratou de um recurso didático que marcou meu trabalho enquanto fui professor do curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia na Universidade Federal do Maranhão.

Desse contexto, é importante demais citar a aproximação com o discente Wallyson André, que, em 2018, possibilitou-me um intenso diálogo de orientação sobre as teorias de Erving Goffman e algumas experiências de campo no sistema prisional, resultando no ensaio “Uma narrativa visual sobre a Central de Custódia de Presos da Justiça de Imperatriz-MA”, apresentado

no 18º Encontro da União Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas – IUAES (Marmanillo Pereira, 2018). Caminhando pelos corredores da Central de Custódia de Presos da Justiça de Imperatriz (CCPJ-ITZ), dialogávamos, observávamos, e ele explicava sobre seu próprio cotidiano ali. Esse exercício, anos depois, resultou no trabalho de conclusão de curso “Fotoetnografia numa Instituição total: reflexões sobre os ajustamentos secundários e as estratégias de manutenção do *self* numa casa de detenção em Imperatriz – MA” (Cunha, 2023).

Com câmeras fotográficas posicionadas nos únicos locais de acessibilidade visual nas celas e corredores, buscamos reproduzir e refletir sobre algumas estratégias de comunicação adotadas pelos detentos e suas formas de organização social e construção de um tipo de microssociedade dentro da instituição estatal. Tratava-se, assim, de um esforço de operacionalização da noção de instituição total, demonstrada por meio de imagens que reforçassem a ideia de um cotidiano controlado, disciplinado e tensionado, em contraste com as estratégias dos detentos de construir formas de sociabilidade capazes de reproduzir valores externos e pessoais naquele espaço estatal.

Esses *insights* e a preocupação de Becker (2009) em fazer uma Sociologia visual que não perdesse sua essência disciplinar me estimularam a desenvolver o projeto “Sociologia em Imagens: Durkheim, Marx, Simmel, Weber, a cidade e uma câmera fotográfica” (2020-2021), que partia da pergunta: o que registrariam esses clássicos caso tivessem acesso a uma câmera fotográfica? Para responder, o projeto tinha o foco no estudo sistemático de alguns textos selecionados desses autores, em que o desafio era sempre estimular uma perspectiva mais visual e contextual dos conceitos, valendo-se primeiramente da imaginação e depois do recurso fotográfico. Assim, termos como interações, atitudes *blasé*, conflitos, fronteiras, entre outros, passaram a compor um vocabulário cada vez mais comum nos planos de trabalho dos discentes, que eram sempre desafiados a expressar seus respectivos clássicos em termos de imagens. Nesse viés, houve sempre um estímulo à valorização da teoria sociológica na expressão fotográfica. A ideia

era: se é possível identificar um sociólogo pela observação de seu estilo de escrita, talvez seja possível fazer isso observando suas fotografias.

Um produto interessante desse projeto foi o ensaio “Vazios e concentrações na metrópole pandêmica: Imperatriz-MA seus medos e suas ruas” (Marmanillo Pereira, 2020), que, baseado na ideia clássica de cidade moderna, orientou-se pelos estudos de Georg Simmel sobre a metrópole e as cidades italianas para observar a cidade de Imperatriz em um processo que passou de uma situação de isolamento social para a de afrouxamento das regras de isolamento e ocupação gradativa das ruas. As fotografias trazem a maneira como as máscaras, faixas, sinalizações e trabalho remoto passaram a compor a paisagem urbana da cidade. Em termos técnicos, valeu-se de uma lente 300mm com *zoom* de teleobjetiva médio para garantir certa distância das pessoas.¹¹ Enfim, se as concentrações e vazios foram aspectos que marcaram a maneira como Simmel observava as metrópoles e cidades italianas, o ensaio convida o leitor a refletir sobre nossas próprias sensações e estímulos, quando observamos ou caminhamos pelas cidades, relacionando as estéticas das formas sociais a um tipo de estética das emoções.

Segundo cenário: Outras maneiras de caminhar e produzir fotografia e etnografia

O ano de 2015 foi o ano em que finalizei o doutoramento de Sociologia com uma pesquisa sobre um movimento social de luta por direitos humanos, na Universidade Federal da Paraíba, e, naquele mesmo ano, recebi um prêmio chamado *Proquali* da Universidade Federal do Maranhão, por conta da qualidade de minha dissertação defendida no mestrado de Ciências Sociais daquela instituição. Em abril daquele ano, já com dez meses de trabalho no Campus de Imperatriz-MA, utilizei o valor do prêmio para comprar uma câmera Nikon D3200 e passei a estudar fotografia de forma autônoma, até conhecer Daniel Sena.

Um episódio marcante desse período foi o dia em que fui observar o 3º Campeonato Chorão de Skate, ocorrido na Praça Mané Garrincha, em 6 de

¹¹ Na produção das imagens foram utilizadas técnicas para não expor a identidade das pessoas que, por estarem mascaradas já eram de difícil identificação. Contudo, consideramos também, o aquele contexto histórico extraordinário como momento único que não poderia passar sem que houvesse registros de todas as mudanças de comportamento que marcaram os anos de 2020 e 2021.

abril de 2015. A ocasião foi extremamente importante, pois foi quando pude notar a diferença de minha recepção naquela situação extraordinária na qual os skatistas estavam abertos ao recebimento de jornalistas e fotógrafos de outras situações cotidianas. Não se trata de alguma novidade para pesquisadores mais experientes, pois autores como Eckert e Rocha (2013) e Achutti (2004a) já citavam essas possibilidades de confusão entre os papéis de pesquisador, jornalista ou quaisquer outros, em seus textos de socialização de experiência.

Para operacionalizar as caminhadas e a fotografia nesse contexto, foi necessário avançar para uma ideia de “caminhar com” e “fotografar com”, já que a cultura *skateboard* é, por natureza, uma cultura de rua bastante fundamentada, desde as origens, no que eles chamam de *skate street* e na produção de imagens. Assim, contrariando qualquer estranheza ou exotismo, a fotografia e a produção de vídeos são constitutivos daquela cultura juvenil. Isso é argumentado por Machado (2012, p. 4), quando enfatiza que, “diante da imprevisibilidade dos usos dos espaços urbanos, nada mais importante para os skatistas, portanto, que estar preparados para captar as imagens da conquista de um pico por meio da realização de manobras”. Esse autor explica que se trata de estratégias de apropriação dos picos e produção de imagem que comprovem seus usos.

Apesar das distinções entre as práticas de *skate street* nas ruas e a realizada nos *skateparks*, locais especializados para esses jovens, chamaram-me a atenção os jovens que acompanhavam os competidores do 3º Campeonato Chorão de Skate, com as câmeras na mão (Imagem 4).

Imagem 3 – Videomakers e fotógrafos



Fonte: Marmanillo Pereira, 2015.

Na fotografia, observamos Lucas Menezes, conhecido como Calu, segurando uma filmadora portátil enquanto Juan segue em direção ao skatista com uma câmera fotográfica em mãos. Trata-se de dois jovens que produziam imagens e matérias sobre Skate, Hip-Hop, que eram difundidas nas redes sociais e no *site* da Positive Skate Crew (Calu, 2025).

Assim, apesar de o gesto de acompanhar os skatistas em seus trajetos e manobras seja um ponto comum entre nós e os *videomakers*, é fundamental não desconsiderar que cada câmera operará de acordo com percepções, culturas e objetivos distintos. Diferentemente de algum agrupamento longínquo ou indiferente a tecnologias fotográfica ou videográfica, quando a operacionalização das câmeras e traduções de sentidos é atribuída totalmente ao pesquisador, nessa cultura *skateboard* e em tantas outras, os jovens interlocutores possuem uma visualidade e usos próprios dos recursos visuais.

Assim, considerar a dupla inserção dos equipamentos de captação de imagens nos universos dos pesquisadores e dos pesquisados significa, inicialmente, considerar as relações entre os dois papéis sociais como condição para a compreensão do processo de produção de imagens. Retornando – e reutilizando – a preocupação colocada por Becker (2009) no campo da Sociologia, poderíamos dizer que nossa área de atuação é, antes de tudo, aquela dedicada à compreensão da alteridade – que a base e existência de tudo só é possível se considerarmos esse requisito. Diríamos mais: que situações assim exigem refletir sobre o próprio contexto de alteridade próxima e mínima (Peirano, 1999), já que, em se tratando de campos de pesquisas que

se mesclam nas próprias realidades sociais vivenciadas pelos pesquisadores, torna-se necessário um cuidado maior para que não se caia em tendências de pesquisa que não considerem a reciprocidade. Pois, como diria Fabian (2005), só é possível considerar o encontro etnográfico enquanto produção de conhecimento quando há reciprocidade, e as duas partes caminham uma em direção à outra.

Observei que, por trás de cada fotografia ou vídeo postada(o) nas redes de algum skatista fazendo alguma manobra na cidade ou em algum *skatepark*, geralmente há uma sociabilidade que não aparece de forma explícita nos produtos visuais, mas que é bastante presente no cotidiano de quem pratica *skate*. Fotógrafos especializados e *videomakers* são um tipo de ator social plural que transita entre o universo da comunicação, quase sempre acumulando conhecimentos sobre revistas e *videomagazines* consagradas, da produção de conteúdo visual e da própria prática do *skate*.

Os *videomarkes* são atores estratégicos que dinamizam a própria cultura *skateboard*. Um tipo de agitador cultural cujas imagens consagram, geram movimento, difundindo informação sobre novos picos e manobras e produzindo, conseqüentemente, uma expectativa de superação, seja na descoberta de um novo pico, seja na execução de uma bela manobra. Sobre esse tema, Sousa Oliveira e Marmanillo Pereira (2023) observam que a circulação de imagens sobre o *skate* é um fator importante no processo de institucionalização e reconhecimento dessa prática na cidade de Imperatriz-MA.¹² Um dado interessante que demonstra esse processo é que, segundo os autores:

Em um levantamento preliminar, observamos que entre 2018 e 2022 foi possível observar 414 postagens nos perfis @hardflipskateboard, @inrrugadusfamily e @Imperatrizskt. Elas variam entre fotografias e vídeos de manobras e artes de divulgação de equipamentos e campeonatos de skate. Assim, se o estudo de Pereira (2019) explica que a “Institucionalização” do Skate na cidade de Imperatriz-MA expressou-se por meio de repetidas ações de determinados atores, acreditamos que a repetição cotidiana de imagens possui importante papel nesse processo. Seguindo, verificamos que as imagens das manobras apresentam um público que pode ser caracterizado em idades que variam entre 11 e 30 anos, executando manobras variadas

¹² Assim, ousou dizer que se o *skate* foi inserido nos esportes escolares do município ocorrendo uma competição em julho de 2022, tal fato não é apartado desse processo amplo, nem do trabalho desses atores mais especializados nas imagens da referida prática.

como Ollie, Nollie Flip, Ollie Heel ou heelflip, Pop shove-it entre outras (Sousa Oliveira; Marmanillo Pereira, 2023, p. 100).

Enfim, uma maneira de aproximação com esses produtores de imagem no universo *skateboard* foi por meio da boa e velha etnografia, orientada por clássicos dos estudos urbanos como Whyte (2005), que passa a conhecer e adentrar seu campo a partir de seu acompanhamento ao lado de Doc, e Agier (2011), quando explica que, para a compreensão do urbano, é necessária uma Antropologia que considere uma observação do social e do simbólico por meio do deslocamento do ponto de vista da cidade para os cidadãos, “olhando por cima dos ombros deles”, trocando a questão sobre “o que é cidade” para “o que faz a cidade”. Para a pesquisa em questão, isso significa que “caminhar com” é a condição básica para aproximação maior e compreensão sobre o que esses atores fazem em relação à cultura *skateboard*.

Na mesma Praça Mané Garrincha, tive contato com Rubão, Audierio e Divino Freitas, que, em diferentes momentos entre 2017 e 2022, possibilitaram-me acompanhar algumas *sessions*¹³ de *skate street* em alguns picos na cidade e observar, de maneira participante, a captação de imagens. Cada um desses atores sociais teve fundamental importância em diferentes momentos da inserção em campo: Rubão me deu as primeiras orientações para captar ângulos e fazer fotografias dele, lá no *skatepark* da Praça Mané Garrincha, em 17 de março de 2017, Audiério Marinho me demonstrou como eram realizadas as filmagens por meio da situação específica da produção de um material visual sobre o jovem Alex Chabunas, em uma *session* na escadaria da passarela da BR 010 (Belém-Brasília), em 26 de março daquele mesmo ano.

Nesse processo de ampliação do conhecimento, foi um amigo fundamental na explicação daquela realidade. Trata-se de um dos nomes fundamentais na história do *skate* local, proprietário da marca Go Skateboard de *shapes* e organizador do campeonato Qix Nordeste, cuja edição de 2018 ocorreu na cidade de Imperatriz-MA. Ele foi um de nossos primeiros e principais interlocutores, tendo colaboração fundamental no capítulo do livro

¹³ Significa busca de locais skatáveis na cidade. As *sessions* são os momentos de exploração da urbe, quando eles desenvolvem itinerários e descobrem locais (picos) onde realizam manobras e filmagens.

“Go Skateboard: Das remadas até produção de shapes em Imperatriz-MA” (Marmanillo Pereira, 2024), e no artigo “Streeteiros e a cidade: Sociabilidades, itinerários e institucionalização do skate em Imperatriz-MA” (Marmanillo Pereira, 2019), onde é possível ter mais informações sobre esse ator e uma noção da configuração geral da cena *skateboard* na cidade de Imperatriz-MA.

Nas conversas com Divino Freitas, não foram poucas as dicas que me foram dadas por ele. Informações sobre revistas como a *Trasher*, tão conhecida na década de 1980, ou uma série de *videomagazines* da “411”, que marcaram a década de 1990 e hoje estão disponíveis facilmente no Youtube são algumas. Se dizem que se aprende etnografia lendo boas etnografias, com as produções visuais sobre *skate* ocorre situação similar: assistir e visualizar muitos materiais videográficos, fotografias e situações faz parte do processo de ampliação do conhecimento. Além dessas dicas, pessoalmente, digo que eram bastante inspiradoras as produções do coletivo *Flanantes* de São Paulo, que me foram apresentadas por Charlie Russo, um importante estimulador da cultura *skateboard* na cidade de Imperatriz-MA.

Entre os anos de 2021 e 2022, acompanhei Russo em algumas *sessions* na calçada do Shopping Tocantins, nas ladeiras da Beira Rio e na Praça da Beira Rio, pois a proposta era muito mais do *skate street* que do *skatepark*. Foram momentos de diálogos e aquisição de um repertório legado das décadas anteriores sobre enquadramentos fotográficos ou filmográficos. Há uma possibilidade de situar essa produção enquanto técnica, no sentido empregado pelo antropólogo Marcel Mauss. Primeiramente, porque ele compreende que “as técnicas serão definidas como atos tradicionais, agrupados com vista a um efeito mecânico, físico ou químico, atos conhecidos como tais” (Mauss, 1972, p. 33), significando, portanto, que se trata de conhecimentos e práticas socialmente difundidos entre gerações e que tendem a cristalizar normas e componentes morais de determinados agrupamentos.

Nesse sentido, é importante dizer que os filmes, as revistas e os modos de produzir compartilhados nas redes sociais, conforme o levantamento preliminar realizado por Sousa Oliveira e Marmanillo Pereira (2023), citado anteriormente, podem caracterizar tendências e comportamentos para seu público consumidor. Em termos de visualidade juvenil, podem propiciar laços,

comportamentos e uma estética global, como diz a socióloga Glória Diogenes quando explica o modo como a comunicação mundial e a globalização são capazes de propiciar a reprodução do consumo de determinados estilos juvenis em diferentes locais. Contudo, o próprio Mauss (2003, p. 404) também notava que era necessário “ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição”, deixando evidente que um primeiro desafio é não fazer análises ideológicas, mas baseadas em observações mais próximas de alguma objetividade.

Em termos de síntese dessas duas dimensões (representacional e empírica) a respeito da prática e do conhecimento sobre a produção de fotografias e vídeos, verificamos que as reflexões de Sigaut (1994) são muito pertinentes para a situação experienciada, uma vez que o conhecimento necessário para a produção, quando se está produzindo, já é incorporado no processo, distinguindo-se de sua primeira fase, a de conhecimento apartado da ação. É nesse processo dos conhecimentos e competências, utilizados no decurso da ação, que ele observa a inteligência técnica. Trata-se de um tipo de inteligência que quase sempre é obscurecido pelos resultados da técnica ou pelo mito que separa teoria e prática por meio de uma ideologia de ciência aplicada. Por meio da análise detalhada do processo de aquisição e desenvolvimento de inteligência técnica é que se chegaria aos “bastidores” da ação técnica.

Foi importante abrir esse parêntese mais próximo de uma antropologia da técnica e da educação para compreender o modo como Divino Freitas realizava seus vídeos, não de forma similar aos métodos e com os recursos apresentados em tantas produções consagradas. Ele produziu seu próprio suporte de filmagem de forma artesanal, utilizando tubos metalon, explicando que o peso do metal ajudaria mais na estabilidade da filmagem do que se fosse produzido em madeira. Com o celular iPhone acoplado nessa estrutura, ele produzia vídeos com boa qualidade e de modo diferenciado daqueles que observávamos nas *videomagazines*.¹⁴ Enfim, geralmente, ele me dava algumas

¹⁴ Ele explicou que, atualmente, é possível conseguir facilmente esse tipo de suporte em formato C por valores próximos de R\$ 50,00.

instruções de localização e depois compartilhávamos um *drive* com as imagens para a posterior edição.

Imagem 4 – *Sessions* com Divino Freitas

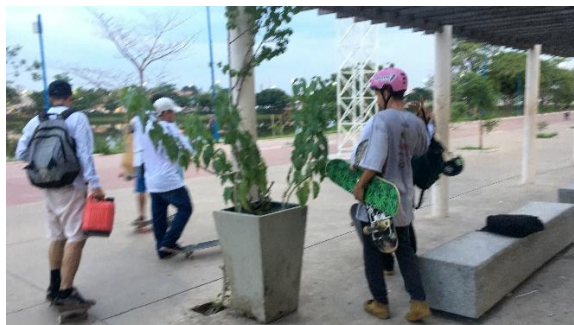


Fonte: Marmanillo Pereira e Freitas Jr., 2021, 2022.

Na composição da imagem estão situações ocorridas em 31 de outubro de 2021, no bairro Beira Rio, onde é possível visualizar Divino Freitas acompanhando o movimento Pompeo (ambos com camisas brancas), e um registro que ele fez de mim, naquela mesma situação. Na composição, vemos, ainda, Divino Freitas acompanhando o skatista conhecido como Coreano, que ia desenvolver uma manobra na calçada do Tocantins Shopping, em 12 de junho de 2022.

Sobre a *session* que ocorreu na Beira Rio, vale situá-la em um contexto maior, que envolve uma semana de diálogo e um encontro com um grupo de skatistas do coletivo Inruggedus Family no bar Meeting Spot Music, localizado no cruzamento da Av. 15 de novembro com a rua Urbano Santos. De lá, fomos carregando água e vários equipamentos até a praça da Beira Rio por volta das 16 horas e lá permanecemos até umas 19 horas. Na imagem 5, é possível observar parte do grupo: da esquerda para a direita, tem-se Calu Menezes de capacete rosa, Faraó de mochila e carregando a garrafa de água e Pompeo de boné branco no segundo plano.

Imagem 5 – Session de outubro de 2021



Fonte: Marmanillo Pereira, 2021.

O resultado desta *session* pode ser observado no vídeo (Freitas Junior, 2021) que foi postado nas redes sociais do grupo Inruggedus Family, na de Divino Freitas e em minha própria rede social. Além desse contato maior, tive outras experiências de filmagem e captação de fotos com Rubão, nas ladeiras do bairro Beira Rio e na cidade de João Lisboa, e com Pompeo no dia do Skate Day e no bairro Beira Rio. Enfim, é importante considerar que,

Embora ocorra uma atenção maior para os momentos das manobras, mais especificamente em captar a manobra sendo executada da melhor forma possível, a realização dos registros visuais não se limita a isso. Existe uma verdadeira narrativa sobre as saídas pelas ruas da cidade, chamadas de *street* ou *sessions*. São valorizados os deslocamentos, as interações e as dificuldades, demonstrando uma espécie de dramaticidade (Sousa Oliveira; Marmanillo Pereira, 2023, p. 103).

Assim, o bom *videomaker* é aquele ator que compreende essa cultura *skateboard*, que vive essas sociabilidades juvenis e que expressa tais aspectos por meio de imagens que, nas produções, geralmente, são editadas com gêneros musicais que também representam esse estilo de vida. Diante disso, qual seria o papel de um antropólogo ou sociólogo interessado em compreender os critérios desses atores sociais na produção das imagens e da própria cultura *skateboard*, se não o de acompanhá-los ou, para usar uma metáfora comum na música do Depeche Mode, “caminhar com os sapatos deles” antes de emitir qualquer opinião? Embora a figura do *flâneur* seja uma grande inspiração para se ter uma inserção nas ruas, a experiência com as “remadas” de *skate* sinaliza a importância de transitar acompanhado, nem

que seja com um *videomaker*, para captar os melhores momentos das *sessions*.

Imagem 6- Session de junho de 2022



Fonte: Marmanillo Pereira, 2022.

O *skate street*, como diziam velhos amigos, embora seja uma prática individual, quase sempre é praticada em grupo, sinalizando um estilo de trânsito e uso coletivo dos espaços. Traz, justamente, uma dimensão crítica aos usos individualizantes e privativos tão característicos na cidade moderna. A imagem 6, que traz um registro da manhã de 12 de junho de 2022, sinaliza um pouco disso: uma manhã em que um administrador e um professor se uniram na produção de vídeo de dois adolescentes, e o único laço comum entre os quatro era a prática e a admiração pelo *skateboard*.

Aprender sobre as produções de imagens nesse universo passa também pela compreensão dessas questões. De uma solidariedade em nome de algo maior, de imagens que sinalizam essas sociabilidades, diferentemente das *selfies* ou da circulação de imagens que trazem uma natureza mais egoíca e individualista. Enfim, creio na ideia de que “ao contrário de um consumo imagético egoíco e autocentrado, partimos da hipótese de que a produção de imagens no skate é resultado de um processo de interação que caracteriza e fornece existência ao próprio agrupamento” (Marmanillo Pereira; Sousa Oliveira, 2022, p. 5).

Conclusões preliminares

As questões iniciais deste texto eram: I) a problematização da relação harmoniosa ou complementar entre os papéis (fotógrafo, antropólogo e sociólogo) e seus respectivos usos de equipamentos de captação de imagem, principalmente no que concerne à relação entre as teorias fundantes de cada área e a inserção da tecnologia das câmeras, e II) a problematização sobre usos das câmeras fotográficas na produção de etnografias urbanas.

A questão da interação entre saberes, atores sociais e papéis que compartilham do hábito comum de uso da câmera pode ser desenvolvida por diversas perspectivas socioantropológicas desde Weber, como utilizado por Geertz para explicar que o que definiria uma etnografia não seria um operacionismo técnico de selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário – e acrescentaríamos, sem dúvidas, o gesto de produzir imagens –, mas o esforço de se desenvolver uma descrição densa capaz de ultrapassar a interpretação superficial dos primeiros contatos e gestos para situá-los em termos de categoria com sentido cultural.

Assim, mais que acreditar em um contato ou gesto colaborativo entre papéis e combinações de conhecimento antropológico, sociológico e fotográfico, o transitar por diferentes espaços sociais possibilitou compreender que, a depender das características sociais e dos itinerários de cada ator social, há alterações nos valores e sentidos atribuídos ao ato fotográfico, resultando em diferentes argumentações sobre as câmeras fotográficas e outras maneiras de captar imagem. O campo da fotografia de rua, por mais semelhanças que possua com a prática de etnografia na rua, possui história própria, vinculada à necessidade técnica de ambientes abertos para maior captação de luz, tem sua pedra fundamental, também, no experimento de Louis Daguerre, que já acumulava interesse e curiosidades no campo da cenografia.

Durante a convivência com Daniel Sena e outros fotógrafos e, por conta das leituras e fotógrafos que me eram indicados por eles, ficou evidente que um dos principais pontos girava em torno do domínio do equipamento e seu maior número de possibilidades técnicas, artísticas e comunicacionais. A questão estética e representacional era fundamental, e isso ficou explícito

quando, certa vez, fiz uma fotografia de uma árvore de tardezinha, em um contexto de pouca luz, e, portanto, a cor verde das folhas não ficou viva ou realçada, embora fosse uma representação mais próxima daquele momento. Aquele gesto me fez refletir sobre qual era o principal objetivo da fotografia: se era representar o que eu estava vivendo ou fornecer ao leitor algo que ele deseja visualizar? Em termos práticos, há um senso comum de que o bom fotógrafo especializado será aquele que detiver habilidade técnica e experiência para fornecer imagens que sirvam a determinado fim e em determinado contexto socio-organizacional, seja um editorial de jornal, uma agência publicitária, um comitê político ou qualquer outro.¹⁵

No campo da Antropologia Visual, a história da câmera fotográfica, assim como a da videográfica, a prática de desenho e até mesmo as produções desenvolvidas por Inteligência Artificial têm sido mobilizadas em uma série de eventos, textos, pesquisas, e resultado na construção de termos e orientações de pesquisa que buscam realizar um tipo de casamento perfeito entre os conhecimentos antropológicos e fotográficos. Tais definições sinalizam diferentes dosagens de Antropologia e de fotografias na construção e explicação de seus termos analíticos. Embora não tenhamos condições de aprofundar esse debate de maneira ampla, podemos afirmar que o ponto de equilíbrio entre os saberes ainda é uma questão fundamental para a autonomia da disciplina de Antropologia.

Além dessa relação entre fotógrafos e antropólogos, e a apesar dos esforços para ensinar a pesquisa de rua e a inserção da fotografia, a coragem de autores como Becker, no subcampo da Sociologia da imagem, traz uma importante questão que foi norteadora de todo este texto: qual é a diferença entre uma fotografia bonita e outra sociologicamente produzida? Indo além, acrescentaríamos: é importante que a fotografia tenha qualidade estética e técnica? Com base em meu curso e vivência com Daniel Sena e na vasta literatura sobre o tema, é provável que um fotógrafo responda: sim. E para o

¹⁵ Assim, tratava-se de um recurso técnico que poderia servir a qualquer área como, por exemplo, em campanhas políticas, quando enfatiza ângulos de superioridade e capta situações de expressões embaraçosas da oposição. Artisticamente, é autoral quando permite que o produtor, grosso modo, construa narrativas que demonstrem outras possibilidades de percepção.

antropólogo e o sociólogo? Onde estaria a resposta para tal questão senão no debate teórico metodológico que alicerça as áreas?

O que se conclui, até aqui, é bastante próximo do que pensou Oliveira (1996), pois considero que a domesticação teórica do olhar em relação à inserção de câmeras fotográficas e videográficas no campo da Antropologia não pode ser vista com ingenuidade, como curiosidade diante do exótico, mas com um olhar sensibilizado pela teoria disponível. Assim, utilizando os próprios termos desse autor, é necessário que o olhar capte o significado das relações sociais que, nesse caso, seria em uma Antropologia da Antropologia.

Ainda temos uma questão para refletir: e quando o interlocutor também possui a habilidade, o domínio sobre o equipamento, de acordo com sua própria cultura e seu contexto socio-organizacional? Só consegui compreender tal questão a partir de minha inserção gradual nos estudos sobre juventudes urbanas ligadas às práticas de *skate* e *graffiti*. Trata-se de um tema e campo de pesquisa excepcional à ideia costumeira de que a câmera fotográfica representa algum tipo de elemento estranho e invasivo na pesquisa de campo. Nesse caso, foi a criação de um universo semântico partilhado entre pesquisador e interlocutor, ainda usando os termos de Oliveira (1996), para a construção de um terceiro horizonte de mão dupla que caracterizasse a manutenção das interações em campo e o real sentido de encontro etnográfico.

Se pudermos falar de uma Antropologia visual na experiência de pesquisa relatada no segundo tópico, ela é condicionada e estruturada sobre esse contexto de contato e, conseqüentemente, seus produtos visuais também carregam características desse processo social. A pesquisa nesse campo apontou a existência de um olhar treinado que representa bem a cultura *skateboard* e é materializado em uma série de vídeos, fotos e diálogos. E que todo esse processo emerge de processos de sociabilidades juvenis que ajudam a explicar os bastidores da produção de imagens. Essa experiência trouxe a necessidade de refletir sobre a figura do *flâneur*, deslocando-o para interpretar os próprios interlocutores, cabendo a mim apenas o papel de acompanhante e observador participante.

Daí, conclui-se, preliminarmente, que a necessidade de “caminhar com” e “fotografar com” são etapas ligadas à própria forma de existência

cultural desses agrupamentos juvenis. Para eles, a prática do *skate street* ocorria sempre em grupo, em situações em que ocorriam as filmagens, as fotografias e a trocas de ideias. Apesar de alguma especificidade, a situação necessitou de um grau de reciprocidade, ponto comumente valorizado em todas as referências utilizadas nesta análise e condição fundamental para que um encontro etnográfico possibilite a produção de conhecimento, como diria Fabian (2005).

Por fim, seguindo um viés dialético não apartado do cotidiano de experimentos, estudos e pesquisas, esse trajeto não tão linear e autorreflexivo nos possibilita compreender que os usos das câmeras e seus aprendizados, seja no campo acadêmico, seja no campo de pesquisa, constituem uma rica fonte de debate a partir da qual podem emergir temas ligados ao contato entre áreas, entre diferentes atores, relações de poder e institucionalização de subcampos disciplinares. Embora o tipo de formato não tenha permitido maior densidade nas descrições das experiências, espero trazer alguma contribuição para o debate em questão

Referências

ACHUTTI, Luiz E. R. Comemoração dos 25 anos de fotoetnografia. Entrevista concedida a Fabio Lopes Alves, Claudia Barcelos de Moura Abreu, Tânia Maria Rechia Schroeder e Adrian Alvarez Estrada. *Revista Horizontes Antropológicos*, 6 dez. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/horizontes/5939> Acesso em: 17 fev. 2025.

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

ACHUTTI, Luiz E. R. Fotoetnografia: A profundidade de campo no trabalho de campo, e outras questões de ordem técnica. In: KOURY, M. G. P. (Org.). *Sociologia da Imagem: Ensaios Críticos*. João Pessoa: GREI, 2004b, p. 155 (edição em CD-ROM).

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

AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BECKER, Howard Saul. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. III).

CALU, Lucas. *PositiveSkateCrew*. [S.l.]: Tumblr, [2021?]. Disponível em: <https://positiveskatecrew.tumblr.com/>. Acesso em: 26 maio 2025.

CIDADE como laboratório social. [S.l.]: *Revista Visagem*, [2016]. 1 vídeo (10 min). Disponível em: https://grupovisagem.org/revista/edicao_v2_n1/videos/cidade-como-laboratorio-social/. Acesso em: 26 maio 2025.

CUNHA, Wallyson A. M. *Fotoetnografia numa instituição total: Reflexões sobre os ajustamentos secundários e as estratégias de manutenção do self numa casa de detenção em Imperatriz – MA*. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Humanas/Sociologia) – Universidade Federal do Maranhão, Campus de Imperatriz. Disponível em: <https://monografias.ufma.br/jspui/handle/123456789/8537>. Acesso em: 26 maio 2025.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana L. C. *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana L. C. Etnografia na rua e câmera na mão. *Studium* (UNICAMP), v. 8, p. 1-10, 2002.

EMIRBAYER, Mustafa. Durkheim's Contribution to the Sociological Analysis of History. *Sociological Forum*, v. 11, n. 2, 1996, p. 263-284. <http://www.jstor.org/stable/684840>. Acesso em: 28 maio 2010.

FABIAN, Johannes. Investigação como um evento: sobre encontros e produção de conhecimentos na África. *Anuário Antropológico*, v. 30, n. 1, 2005, p. 9-29.

FREITAS JUNIOR. *Divino Noletto*. Session de outubro de 2021 (Jr. Freitas) [vídeo]. YouTube, 31 out. 2021. Disponível em: <https://youtube.com/shorts/MDspC2o4Pa0>. Acesso em: 26 maio 2025.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LAEPCI. Cidade como Laboratório Social: uma experiência de vídeo etnográfico em Imperatriz. *Revista Visagem*, [2016]. 1 vídeo (10 min). Disponível em: http://grupovisagem.org/revista/edicao_v2_n1/videos/cidade-como-laboratorio-social/. Acesso em: 26 maio 2025.

LEFEBVRE, Henri. *Elementos de ritmanálise e outros ensaios sobre temporalidades*. Rio de Janeiro: Consequência, 2021.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa do texto: imagem e som: um manual prático*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 137-155.

MACHADO, Giancarlo M. C. Skate na cidade, imagens da cidade. Notas etnográficas sobre a conquista de picos. *Ponto Urbe*, n. 10, 2012.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus. *Go Skateboard*: Das remadas até produção de shapes em Imperatriz-MA. In: PADAWER, A.; MURA, F. (Org.). *Aprendizajes situados, procesos sociotécnicos y tradiciones de conocimiento en Brasil y Argentina*. 1. ed. [S. l.]: Asociación Latinoamericana de Antropología, 2024, v. 1, p. 1-138.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus. Imperatriz e seus Fotógrafos Urbanos: Caminhadas, velo[cidades] e enquadramentos na cidade. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 21, n. 54, 2020. DOI: 10.22456/1984-1191.103477. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/103477> . Acesso em: 26 maio 2025.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus. *Vazios e concentrações na metrópole pandêmica*: Imperatriz-MA seus medos e suas ruas. *Medium*, Fotocronografias, 14 nov. 2020. Disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/vazios-e-concentra%C3%A7%C3%B5es-na-metr%C3%B3pole-pand%C3%AAmica-imperatriz-ma-seus-medos-e-suas-ruas-374502e677e3>. Acesso em: 26 mai. 2025.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus. *Streeteiros e a cidade*: sociabilidades, itinerários e institucionalização do skate em Imperatriz-MA. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 9, n. 3, p. 963–987, set./dez. 2019. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/629/pdf>. Acesso em: 26 mai. 2025.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus. Uma narrativa visual sobre a Central de Custódia de Presos da Justiça de Imperatriz-MA. In: CONGRESSO MUNDIAL DA IUAES, 2018, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: IUAES, 2018. Disponível em: https://www.iuaes2018.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=613. Acesso em: 26 maio 2025.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus; CARNEIRO, Antonia E. L.; PEREIRA, Ana Paula P. O Google street e as imagens da cidade: Experiências e diálogos de pesquisas urbanas no sudoeste do Maranhão. *Sociabilidades urbanas: Revista de Antropologia e Sociologia*, v. 3, p. 83-96, 2019.

MARMANILLO PEREIRA, J.; SOUSA OLIVEIRA, Vitoria. Fazer a cidade em imagens: skate e produção visual em Imperatriz. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE SOCIOLOGIA DA UFS, 4, 2022, São Cristóvão, SE. *Anais [...]*. São Cristóvão, SE: PPGS/UFS, 2022.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus; TEIXEIRA, N. M. Uma Praça chamada Brasil: cotidiano urbano imperatrizense nos territórios da Praça. *Revista VISAGEM*, v. 1, p. 215-234, 2015.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAUSS, Marcel. Tecnologia. In: *Manual de Etnografia*. Tradução de Maria Luísa Maia. Lisboa: Editorial Pórtico, 1972.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 39, n.1, p. 13-37, 1996.

PEIRANO, Mariza G. S. A alteridade em contexto: a Antropologia como ciência social no Brasil. *Série Antropologia*, n. 255. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1999. Disponível em: <https://www.dan2.unb.br/images/doc/Serie255empdf.pdf>. Acesso em: 26 maio 2025.

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. Disponível em: https://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/wp-content/uploads/2018/01/Samain-1995-Ver-e-dizer-Malinowski.pdf. Acesso em: 26 mai. 2025.

SIGAUT, François. Technology. In: INGOLD, T. *Companion encyclopedia of anthropology*. Londres: Routledge, 1994.

SOUSA OLIVEIRA, Vitoria; MARMANILLO PEREIRA, Jesus. Imagens da institucionalização do skate em Imperatriz-MA. *Revista EntreRios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia*, v. 6, n. 1, p. 98-110, 2023. DOI: 10.26694/rer.v6i1.14053. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/entrierios/article/view/5145>. Acesso em: 26 maio 2025.

TAVARES, Glauco. *A prática da fotografia de rua*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

WHYTE, William F. Introdução. In: WHYTE, W. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005.