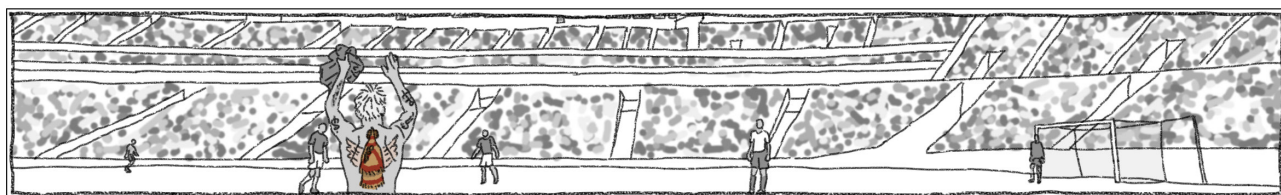


Flor d'água: fotografia e etnografia

Carlos Emanuel Sautchuk
Universidade de Brasília



“...não se fustiga a água antes de pescar.”
Henri Cartier-Bresson, *O instante decisivo*.

Os arpoadores de pirarucu logo demonstraram interesse, penso até que algum fascínio, pela atividade de captura de imagens que eu exercia. Vi nisso uma curiosidade bem-vinda e recíproca, que me aproximava deles e de seu mundo líquido, esquivo, demasiado oculto para as estratégias etnográficas convencionais. Entretanto, a fotografia assumiu nas primeiras fases do trabalho de campo ares de um protocolo útil, necessário até, mas carente de um significado outro que o simples registro.

Pior; ao fotografar, sentia um incômodo objetivo instrumental. Disparar a câmera produzia efeitos imediatos de integração no campo, mas gerava resultados visuais distanciados das relações entre seres e coisas que eu pretendia compreender. Verdade que os lagos da costa do Amapá próximos à Vila Sucuriju, onde a pesquisa se desenvolveu, eram exuberantes e as ações dos arpoadores de pirarucu extremamente plásticas. Mas minhas imagens pareciam tender a um exercício amador daquilo que um fotógrafo profissional, sem qualquer interesse etnográfico particular, produziria com mais competência. De todo modo, para a tese (SAUTCHUK, 2007) seria preciso mostrar, descrever, rememorar as técnicas de pesca, e as imagens certamente teriam o seu valor, inclusive porque sua produção demandava algum esforço de compreensão etnográfica (COLLIER, 1973, p. 39-40).

Entretanto, ao longo da pesquisa cresceu a sensação de que a curiosidade dos pescadores pela fotografia não significava apenas a atração por algum tipo de novidade. Apesar de um tanto difuso, esse interesse também se devia ao fato de que tanto a fotografia quanto a pesca de arpão compartilhavam algumas propriedades, como artefatos, visadas, ações instantâneas e ritmos. E foi perseguindo essa pista, Tateando articulações e contrastes entre a máquina fotográfica e os artefatos da pesca — ou, melhor dizendo, entre o ato de fotografar e os gestos da pesca — que novas possibilidades de abordagem surgiram. Com isto, algumas transformações ocorreram no papel da fotografia ao longo dessa pesquisa etnográfica. Transformações na forma de ver a pesca a partir da fotografia, mas também transformações na forma de ver a fotografia a partir da pesca. Este é o tema do ensaio fotográfico e dos comentários a seguir.

*



Borcage e Onça perseguindo um pirarucu ao amanhecer. Os melhores momentos para a procura do pirarucu são aqueles próximos da aurora e do crepúsculo, quando há pouco vento e a luminosidade oblíqua diminui a exposição visual do peixe (que então sai para se alimentar) e do arpoador (que por isso vai em busca do animal).

A pesquisa etnográfica voltava-se para as habilidades técnicas dos pescadores, de modo que os aspectos relativos a formas, espaços, movimentos, luminosidades, tinham grande importância. Nessa linha, a fotografia em cores, por envolver elementos relativamente menos centrais para as atividades etnografadas, parecia provocar um ruído desnecessário e incômodo. Por isso, após revelar os primeiros negativos, passei a restringir-me exclusivamente ao preto e branco.



Dedé, seu filho e o piloto Cafuné deslizam na montaria sobre a água considerada “bonita”. É chamada assim a lâmina d’água que evidencia rastros e é opaca, limitando dessa forma a capacidade de visualização direta entre os meios aéreo e aquático e maximizando os efeitos visuais dos movimentos realizados pelo peixe na flor d’água.

Quando o fluxo (ou rastro) provocado pela canoa e a opacidade da água (muito mais do que o reflexo) ganham relevo na composição das fotografias, emerge uma série de questões, relativas à compreensão do que significam as ações nesse ambiente. Sobretudo, as imagens ressaltam as vinculações entre as movimentações e percepções dos pescadores e dos animais. A fotografia passa então a exercer outro tipo de efeito – antes de buscar respostas, ela parece suscitar perguntas. Como se sabe, esse é um preceito maior para Cartier-Bresson, que Milton Guran (2000, p. 158) retoma, acrescentando que a fotografia tem um interesse antropológico justamente porque obriga a uma percepção de mundo diferente daquela dos outros métodos de pesquisa, como a observação ou o registro dos discursos. Ou seja, seu caráter exploratório, sua capacidade de levantar questões, advém justamente de suas propriedades perceptivas singulares.

Guran (2000, p. 162) afirma também que o fotógrafo deve se colocar a certo — comprimento de ondas — dos acontecimentos, numa sintonia que possibilite assim novas intuições e inquietações. Parece oportuno então pensar nisso enquanto sintonia técnica (MAUSS, 2006), já que toda essa aproximação só ocorre pela natureza mesma do processo fotográfico, de suas dimensões operacionais, digamos. Voltando a Cartier-Bresson (2004, p. 29), aprendemos justamente que “a fotografia é o reconhecimento simultâneo da significação de um fato e da organização rigorosa das formas que o exprimem”.

Num primeiro momento, esse tipo de compreensão das potencialidades da fotografia levou à exploração da conexão entre a câmera e certos artefatos empregados na pesca — uma relação não apenas entre objetos, mas entre seus modos de operação, funcionamentos, ritmos. A pesca de arpão implica uma dinâmica particular entre espaço e tempo nos lagos, sobretudo entre o deslocamento via canoa (horizontal) e a percepção (vertical) do fundo do lago pelo pescador. Isso levou a uma preocupação com o remo.



Para entender o caráter relacional dos movimentos nos lagos, deve-se perceber o valor da distinção entre o fundo e o buiado, ou seja, entre a dimensão hídrica e o mundo aéreo adjacente e relacionado. Há uma particularidade de formas de percepção e de movimentação em cada uma dessas dimensões, mas também uma comunicação entre elas. [Poró]



Um dos fatores primordiais é a obrigatoriedade de o pescador adentrar e movimentar a água como meio de deslocamento e, portanto, como condição e forma da existência nos lagos. Sem esse mal necessário, essa passagem inoportuna, que pode denunciar sua presença, o arpoador não se instaura enquanto sujeito. [Seu Maciel]



Ao retirar e introduzir o remo, e mesmo na fase de recuperação, Dadá realiza movimentos sutis, evitando os impactos e o ruído da água revolvida. Trata-se de um artesanato da invisibilidade, que lida com a hidrodinâmica e a capacidade de percepção do peixe, para tornar possível executar a propulsão minimizando os riscos da imersão.

À medida que a fotografia se alinhava com o (ou se aninhava no) propósito de uma etnografia das técnicas que norteava a pesquisa, uma questão emergiu de forma incontornável, questão essa que ressurgiria no comentário do debatedor de um ensaio fotográfico posterior, ao dizer que não apareciam nessas fotos um tema propriamente antropológico, que ressaltasse expressões e faces. De fato, foi exatamente a preocupação de não recair numa interpretação humanista que moveu o interesse fotográfico aqui. Essa tarefa nunca me pareceu banal, tendo em vista que essa é uma linguagem estética muito potente nas imagens sobre pescadores e trabalhadores em geral, sobretudo quando se lida com preto e branco.

Evidentemente, a proposta era investir na relação dos arpoadores com animais e artefatos para entender a gênese de seu mundo e deles próprios. Neste caso, o recurso à humanização prévia, que poderia inclusive passar pela concepção de um pescador genérico, soava precário, tributária de uma visão antropocêntrica indesejável para o enquadramento da pesquisa na qual o humano se colocava como indagação e parecia imperioso persegui-lo por meio das coisas e dos seres. Como pensa o filósofo da técnica e da individuação Gilbert Simondon (2005, p. 297), a antropologia não pode ser princípio do estudo do homem, mas são as atividades relacionais humanas que devem edificar uma antropologia — que seria sempre, em alguma medida, singular. Em poucas palavras, minha pesquisa entre os arpoadores de pirarucu investigava a relação entre humanos e não humanos, cabendo à fotografia explorar os termos e as formas dessas relações sem submeter-se a certa proposta (estética) prévia acerca do que seja o humano e sua relação com as coisas.

Diga-se logo que há incontáveis vias para a associação entre fotografia e etnografia (para dois exemplos clássicos, cf. Samain, 1995 e 2004; Freire, 2006), e não é o caso aqui de defender uma proposição de validade geral, senão de afirmar o interesse de um tipo particular de engajamento da fotografia na pesquisa antropológica. Valoriza-se aqui a articulação entre os dispositivos operacionais do etnógrafo e do etnografado, ou seja, um tipo de ligação epistemológica entre suas técnicas, ou suas formas de relação no mundo. Para tanto, considere a câmera fotográfica a partir da noção de ferramenta de Leroi-Gourhan (2002 e 2004), que só pode ser compreendida em termos dos gestos que a animam. Isto implica que a ferramenta não tem um sentido em si, pois ela emerge da relação entre o seu manejo e a matéria para a qual está voltada. Inspirando-se nisso, é preciso então tomar as relações não de elemento a elemento (câmera-arpão ou câmera-peixe, por exemplo), mas entre processos. Assim, o que produz efeitos nessa pesquisa é o investimento sobre os vínculos entre fotografar e remar ou fotografar e arpoar. Por meio desse tipo de inserção do dispositivo fotográfico, engajado numa espécie de experimentação prática de tecnologia comparada, tratou-se de evitar o aprisionamento completo na produção de uma estética humanista etnocêntrica.

Para fazer jus a tal intento, logo ficou claro que cabia aproximar-se não do que está acima ou abaixo da água, mas exatamente dessa passagem. Assim, a máquina fotográfica foi levada a perseguir as operações que lidam com essa superfície, explorando ao máximo a tensão constitutiva dessas situações de predação que perpassam a flor d'água. Observe-se que é preciso

entender a superfície no sentido de Ingold (2011, p. 22-23), não enquanto a fronteira de uma substância com o meio, mas como separação entre dois materiais — ar e água. As propriedades e relações com as dinâmicas de percepção e de movimento do fundo e do buiado fazem parte da qualificação dos potenciais de ação e de entendimento do ambiente de arpoadores e peixes. Para o arpoador, o meio é o ar e a fronteira a água; para o pirarucu, o inverso. E ambos têm como condição de existência a perturbação da fronteira — no caso do pirarucu, não apenas pelo deslocamento, mas ele tem respiração aérea obrigatória. A esse respeito, costuma-se dizer que uma gota de água caindo do arpão ou uma bolha de ar subindo após o peixe tocar o solo produzem efeitos similares na superfície. Efeitos visíveis a partir do ar ou da água.

No fundo não está apenas o que é percebido, mas também o que percebe. Ainda que particulares em cada domínio, as capacidades sensitivas são mútuas e as precauções também. Quem anda *buiado* deve estar atento a seus rastros no ambiente, e o ponto primordial não é tanto perceber, mas não ser percebido. Eis o princípio fundamental de reciprocidade dos pontos de vista a ser observados por todos (fotógrafos e etnógrafos inclusos). [Antenor e seus filhos Passarinho e Agenor]



Ora, se etnografar enfocando a relação entre humanos e não humanos nos leva a evitar a ideia de um pescador previamente humanizado, cabe também reelaborar o etnógrafo por meio de sua atividade de fotografar. Cartier-Bresson é um dos que considera que “a máquina fotográfica é para nós uma ferramenta, e não um belo brinquedo mecânico” (2004, p. 26). Com isto ele enfatiza dois pontos: que o seu manejo deve tornar-se um reflexo, justamente para que a conexão com o mundo seja quase intuitiva; e é isso exatamente que torna possível a conexão com os significados do que se fotografa. Flusser (2011, p. 56) diria algo semelhante, quando avança uma definição para o “gesto de fotografar: é gesto caçador no qual aparelho e fotógrafo se confundem, para formar unidade funcional inseparável”.

A cautela ao remar já apontara para a passagem, enfatizando o valor da tensão *fundo-buiado*. Assim, o melhor seria investigar então o dispositivo destinado, por excelência, a essa transição — isto é, o dispositivo que vai ao fundo. Ao entrar em ação, o arpão põe em suspenso de súbito todos os receios e irrompe dramaticamente no meio hídrico. Antes precavido ser aéreo, que se move *buiado*, quando o arpoador deixa o remo para tomar sua arma, acionando uma habilidosa e eficiente extensão submersa, ele assume potencial de ação no insondável meio aquático. Todas as limitações da fotografia para seguir o arpão na verdade expressam, por contraste, o valor e a capacidade do gesto de arpoar.



Em geral não se vê o peixe, mas apenas sinais superficiais de seu movimento. Tudo reside em decifrar o sinal na superfície, ou seja, capturar a sua relação com o peixe submerso.
[Macó]



Isto deve então se conjugar com a operação do arpão, num tipo de instante decisivo, onde deve-se evitar o “afobamento”. Nesse momento a arma é lançada e mergulha, buscando encontrar o peixe, que também se movimenta, num ponto futuro. Assim, a arpoada não se resume a uma tentativa de decifrar a relação do peixe com o signo superficial, mas também busca convergir com o seu movimento e incluir o arpoador nesse sistema. De modo similar à fotografia, aqui o sentido só é capturado quando as dinâmicas do dispositivo e do alvo estão bem articuladas. [Macó]



Se o arpoador ou o peixe rompe abruptamente a dinâmica da cautela, instaura-se um novo regime de relações. A sutileza e a esquiva cedem lugar aos espasmos e gestos enérgicos de parte a parte. Nesse caso, o peixe irrompe violentamente na superfície, mas preso ao arpão. [Macó]



Uma vez inerte, morto, o peixe então é trazido do fundo, no ato final da passagem fundo-buiado, ato esse eivado de respeito pelo pirarucu. Admira-se a força enorme e desesperada desse rival, capaz de arrastar a canoa, expulsar o arpão e por vezes libertar-se. Mas valoriza-se sobretudo sua exímia perícia na arte de lograr, de provocar erros de percepção e de vencer até o mais hábil dos arpoadores. Tão velhaco é o peixe que, para os laguistas, em última instância a captura só é possível quando ele se entrega ao arpoador. Não é de todo inútil, aliás, a comparação com a dádiva que muitos fotógrafos julgam receber do fotografado — parece que a boa captura (da presa ou da imagem) passa por alguma ordem de entrega, de compromisso.

Como se vê, ao abordar juntamente com as fotos o tipo de reflexão por elas provocado, é inevitável falar do potencial de tradução que ela propiciou da atividade dos arpoadores. Uma proximidade de formas de operação. Por outro lado, isto só se fez em virtude de uma reconsideração significativa a respeito da fotografia e de sua relação com a atividade dos lagos.

De fato, quase nada do que supus inicialmente a respeito desse mundo hídrico manteve sua pertinência com o andamento da etnografia. Ao apontar a objetiva as primeiras vezes, uma das imagens que surgia como inspiração era *Three worlds*, de M. C. Escher, que mostra o peixe no fundo, as folhas na superfície e as árvores refletidas num lago (disponível em: <<http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/three-worlds/>>). O artista explora a distinção entre os fenômenos do reflexo e da refração (transparência) (ERNST, 1978, p. 76-77), tudo se passando no âmbito da ótica. Entretanto, nos lagos do Amapá raríssimas vezes arpoa-se tendo a visão direta (ou refratada) do peixe submerso. Em geral, a flor d'água não dá passagem à visão nem a direciona para outra coisa — ali se produz um signo específico, que oferece as chaves para a conexão entre fundo e buiado. Os problema aqui está em decifrar a transformação entre o mecânico e o óptico, entre o que aparece buiado e o que se move no fundo. A ilusão, portanto, também é central no caso dos arpoadores, porém ela não se reduz às modalidades do que se vê, mas se encontra na transformação entre o movimento e os signos visíveis (deixando de lado aqui a importância da relação entre som e visão). Outra diferença em relação a *Three worlds* é o caráter recíproco dessa espécie de jogo, pois tanto arpoadores quanto peixes buscam gerar o mínimo de sinais detectáveis na lâmina d'água — a ilusão nesse caso não é um efeito da contemplação, mas um modo de ação.

Diante dessa comutação do físico ao visual, coube à fotografia empreender aproximações sucessivas a esse jogo de iludir, Tateando o sentido esquivo de formas fugazes. Nada mais válido então do que se apegar às consequências da afirmação de Cartier-Bresson (2004, p. 24), quando considera a fotografia como “o reconhecimento na realidade de um ritmo de superfícies, de linhas ou de valores”. Porém a capacidade compreensiva da fotografia sobre os gestos do arpão não advém apenas do exercício de uma aproximação entre suas potencialidades, mas também, e sobretudo, de uma percepção aguda e muito mais profunda, a partir de então, de suas distinções. Sim, pois para adentrar semelhante jogo de decifrações, manejando a sofisticação de aparições e engodos e lidando com as consequências das passagens entre fundo e buiado, não basta ser fotógrafo ou etnógrafo. É preciso mesmo ser arpoador. Ou pirarucu.



Referências bibliográficas

- CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona e Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- COLLIER, J. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- ERNST, Bruno. *O espelho mágico de M. C. Escher*. Berlim: Taschen, 1978.
- FREIRE, Marcius. Gregory Bateson, Margaret mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character. *A Photographic analysis. Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 60-72. 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- GURAN, Milton. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 10(1), p. 155-165, 2000.
- INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Londres: Routledge, 2011.
- LEROI-GOURHAN, A.. *Évolution et techniques II: Milieu et techniques*. Paris: Albin Michel, 2002 [1945].
- _____. *Évolution et techniques I: L'homme et la matière*. Paris: Albin Michel, 2004 [1943].
- MAUSS, M. *Techniques, technology and civilization*. Nova York: Oxford; Berghahn Books, 2006.
- SAMAIN, Etienne. Ver e dizer na tradição antropológica. Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 2, p. 19-48, 1995.
- _____. Balinese character (re)visitado (Etienne Samain). In: ALVES, André. *Os argonautas do mangue*. Campinas: Editora da Unicampo; São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- SAUTCHUK, C. E. *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuri-ju, Amapá)*. Tese de doutorado, Departamento de Antropologia – Universidade de Brasília. 2007.
- _____. Cine-weapon: the poiesis of filming and fishing. *Vibrant*, Brasília, v. 9, p. 406-430, 2012.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2005.

