



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO DE PESQUISA

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA VOLUNTÁRIA – PICVOL

**ARQUEOLOGIA E
HISTÓRIAS DE VIDA:
PESQUISA
ARQUEOLÓGICA E
ETNOARQUEOLÓGICA
COM POVOS
INDÍGENAS DO
NORDESTE, BRASIL -
ANO 2**

**As panelas de barro das mulheres xokó: sistematização e
análise de acervo fotográfico e audiovisual**

Relatório Final

Período do Picvol: de setembro de 2021 a agosto de 2022

Este projeto é desenvolvido com PICVOL

SUMÁRIO

- 1. Introdução**
- 2. Objetivos**
- 3. Metodologia**
- 4. Resultados E Discussões**
- 5. Conclusões**
- 6. Perspectivas De Futuros Trabalhos**
- 7. Referências Bibliográficas**
- 8. Justificativa De Alteração No Plano De Trabalho**
- 9. Anexo 1 – Fichas De Análise Da Fotografia**
- 10. Anexo 2 – Fichamentos**

1. INTRODUÇÃO

O presente plano de trabalho faz parte de projeto de pesquisa coordenado pela docente, e orientadora deste, Lorena L. W. G. Garcia. A proposta do referido projeto é desenvolver uma pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com os Tupinambá de Belmonte, Ba e as *loiceiras* Xokó da Ilha de São Pedro, SE, através de colaboração e diálogo multicultural entre as diferentes partes interessadas. Respalhada numa proposta de arqueologia colaborativa, o trabalho preocupa-se não só com o passado, mas principalmente com os desdobramentos presentes das pesquisas arqueológicas/etnoarqueológicas entre as populações estudadas. Neste viés, as práticas arqueológicas foram fundamentalmente constituídas através de uma agenda negociada que atenda aos interesses e problemáticas levantadas por essas populações. As relações entre os saberes dos diferentes atores institucionais envolvidos nas pesquisas colaborativas são horizontais, busca-se compreender e levar em conta fundamentalmente a relação que esses povos mantêm entre o passado, o presente e o futuro, além de questões relacionadas com a gestão dos patrimônios culturais. Assim, o projeto moldou-se de acordo com as demandas distintas feitas por cada uma dessas populações. A demanda feita pelas *loiceiras* Xokó fora a de registrar por mecanismos audiovisuais o processo de produção de suas vasilhas cerâmicas. A prática de produção cerâmica entre os Xokó foi sendo paulatinamente abandonada pelas mais jovens, logo, tal demanda surge pela preocupação pulsante das poucas *loiceiras* existentes na Ilha com a preservação e transmissão dos conhecimentos tradicionais do fazer cerâmica.

O povo Xokó vive na Terra Indígena Caiçara-Ilha de São Pedro, município de Porto da Folha, à norte do estado de Sergipe. A Caiçara é a parte continental de seu território, a maioria da população vive na Ilha de São Pedro. A população Xokó é constituída de aproximadamente 400 pessoas, representadas por um Cacique, que conduz questões administrativas, políticas e materiais e por um Pajé, que conduz os rituais sagrados do Toré e Oricuri (FONTE ISA/2018 – consultado em 05/09/2022). A produção cerâmica entre os Xokó é definida como fundamentalmente feminina, a participação masculina ocorre em atividades de coleta de matéria prima (o barro) e coleta de lenha para a queima das *loiças*. As mulheres Xokó produtoras de cerâmica reconhecem a si mesmas como *loiceiras* – termo oriundo do português antigo e que permanece entre elas até hoje – que produzem *loiças*, e é assim que ambas as categorias serão alcunhadas aqui.

Neste contexto, registrou-se em duas etapas de campo todo o processo da cadeia operatória da cerâmica Xokó, entre os meses de julho e setembro do ano de 2019. Os processos de produção foram documentados através de registros audiovisuais, que deram origem a um projeto de vídeo documental sobre o tema, e de registros fotográficos (ambos capturados simultaneamente). Os registros fotográficos renderam um acervo imagético de mais de duas mil fotografias, sendo mil seiscentos e uma fotografias referentes especificamente às etapas da produção cerâmica. Desse modo, surge um interesse não só na análise da cadeia operatória cerâmica (suas características, técnicas e tecnologias), mas também na análise da própria fotografia como categoria de documento (BURKE, 2008; BURKE, 2004; NEVES, 2004).

Indagou-se quais informações uma narrativa visual fotográfica poderia oferecer ao estudo etnoarqueológico da cadeia-operatória de produção das loiças de barro, tema que contribui ao amadurecimento metodológico sobre o uso da fotografia enquanto documento e ferramenta analítica em arqueologia, bem como ao conhecimento do saber-fazer tradicional das panelas de barro Xokó. Tal saber-fazer se coloca inseparável das trajetórias históricas dos povos indígenas no nordeste brasileiro de maneira geral, e do povo Xokó, em particular. Portanto, o projeto corrobora o estudo dos processos de transmissão e preservação das práticas culturais, e não se encaixa no âmbito de uma *salvage anthropology* (MARTINS, 2013). Ou seja, não é a busca pela salvaguarda de uma identidade em extinção que norteou a criação do acervo, mas a documentação e registro detalhado das técnicas de manufaturas das loiças e as histórias de vida das loiceiras, almejando a construção de arcabouço crítico e reflexivo que segue na contramão do colonialismo e consequente apagamento das histórias indígenas.

2. OBJETIVOS

O objetivo geral deste projeto é desenvolver uma narrativa visual da cadeia operatória da loiça Xokó, verificando quais informações são cabíveis de inferências sobre as sequências técnicas de produção da mesma, buscando contribuir para o debate sobre a práxis arqueológica e seus métodos de documentação do registro fotográfico com a seguinte pergunta: De que modo a cadeia-operatória de produção cerâmica é evidenciada através da fotografia? Para a construção desta proposta, ela se desdobra nos seguintes procedimentos de pesquisa:

- Realizar a sistematização do acervo fotográfico previamente desenvolvido, organizando as fotografias em categorias temáticas específicas;
- Construir fichas de catalogação e análise das fotos, buscando averiguar quais informações são possibilitadas pela fotografia;
- Averiguar a independência da fotografia perante a produção textual do registro etnográfico e que narrativa a primeira produz afinal;

3. METODOLOGIA

O presente trabalho dialoga com as discussões muito desenvolvidas por antropólogos visuais e historiadores da imagem como documento (e.g NOVAES, 2008, 2009, 2012; NEVES, 2004; MARTINS, 2013; BURKE, 2004, 2008), através de extenuantes discussões teórico-metodológicas sobre o uso dos diferentes tipos de imagens nos trabalhos de ciências humanas, principalmente dentre as pesquisas antropológicas etnográficas e históricas. O uso da fotografia pela arqueologia também é discutido (e.g SILVA; PELLEGRINE, 2019; HISSA, 2015; RIBEIRO, 2005) e entende-se que este vem sendo usado pela disciplina antes mesmo de sua consolidação como ciência, mas a parceria entre a disciplina e o método fotográfico não evoluiu de maneira complexa. O que se sustenta dentro do fazer arqueológico é o uso da fotografia como mero registro (de campo ou de acervo), salvo casos em que ela é estudada de maneira mais complexa e ultrapassa sua função como simples registro (vide os autores previamente citados). Este trabalho aproxima-se então desses autores que compreendem a fotografia como registro, documento e fonte, dotada de uma rede complexa de signos e significados que ultrapassam a discussão entre mimese e realidade (HISSA, 2015).

A relação entre a antropologia e o uso de imagens é tão antiga quanto o próprio nascimento de ambas as faculdades. O cinema completou 100 anos de existência em 1995, a antropologia enquanto disciplina tem praticamente a mesma idade, fundamentalmente enfrentaram desafios muito similares ao longo de suas trajetórias. O evolucionismo, por exemplo, que marcou as Ciências Humanas durante todo o século XIX, levou os antropólogos ao intenso uso de imagens em vários sentidos. Entretanto, o que se estabeleceu nesta época foi o uso de fotografias para comparações e estímulos discriminatórios em vários níveis, típicos do pensamento evolucionista. Esta situação problemática estabeleceu um estigma no uso das imagens pelas disciplinas das Ciências

Humanas. Ademais, a antropologia utilizou-se das imagens através de metodologias inspiradas na botânica, geologia, zoologia, disciplinas que utilizavam recursos imagéticos para descrever visualmente o mundo. Entretanto, a interpretação dessas imagens sempre fora deixada em segundo plano, um dos motivos pelos quais declinou-se o uso de imagens em monografias pelos antropólogos (NOVAES, 2009).

Aliás, a comparação entre imagem e texto sempre fora uma constante para os pesquisadores debruçados sobre a Antropologia Visual. Existe uma pretensão generalizada de que as imagens servem apenas como complementação à produção textual, completa e abrangente. A imagem muitas vezes ganha caráter traiçoeiro e não confiável, repleto de significados que fogem ao autor. Contudo, o que se percebe, principalmente no registro e descrição de atividades práticas, é que parece haver uma certa distância entre o texto e aquilo do que ele fala, enquanto as imagens oferecem uma proximidade perene daquilo que apresentam (NOVAES, 2008). É essencialmente esta a natureza paradoxal das imagens, elas estão eternamente conectadas ao seu referente capturado, mas (assim como os textos) são igualmente passíveis de diferentes leituras, dependendo de quem seja o receptor. Percebe-se que para a antropologia visual a dificuldade nunca foi inserir as imagens em suas redes de pesquisas, ou mesmo desenvolver o interesse pelo seu uso, mas sim saber o que realmente fazer com elas (NOVAES, 2009).

No entanto, vale salientar a importância das imagens na construção e perpetuação da memória. Representações imagéticas sempre desenvolveram papel fundamental na continuidade da memória humana, elas são dotadas de agentividade. Ver é uma faculdade cognitiva cujas conexões sociais estão intimamente interligadas com as concepções sobre aquilo visto,

exatamente no momento da recepção as imagens são polissêmicas. É por esta razão que, ao contemplar uma foto, frequentemente o que se vê não é apenas o que ali está representado pela intenção do fotógrafo, mas o que ela evoca no universo das experiências pessoais de quem a contempla (NOVAES, 2008:464).

É nesta perspectiva que as fotografias servem tão bem à demanda das *loiceiras* Xokó. As imagens atuam menos como registro de ações e mais como perpetuação de saberes. Neste caso, entende-se que a imagem evoca a memória, onde a tradição oral surge e habita os caminhos da memória. Além disso, elas servem igualmente ao diálogo entre diferentes formas de conhecimento, diálogo este, que rege as pesquisas arqueológicas colaborativas.

O historiador Peter Burke desenvolveu um extenso trabalho sobre o uso das imagens enquanto documento histórico e os possíveis caminhos de análise. A expressão “fotografia documental” consagrou-se em meados de 1930 nos Estados Unidos, logo após a expressão “filme documentário”, e foi utilizada para se referir a cenas do cotidiano de pessoas comuns, especialmente a classe mais pobre. Entretanto, eventualmente os fotógrafos passaram a ir muito além da mera seleção de enquadramento, foco e tema, por exemplo, e chegaram a emular suas próprias cenas do “cotidiano” ou de eventos. Exemplo conhecido disso é a famosa fotografia *Death of the Soldier*, de Robert Capa, sobre a guerra civil espanhola, que se pensava ser um registro real, mas fora constituída especificamente para emular um soldado morto em combate (BURKE, 2004).

Lucas Neves (2004) fala em superar o uso das imagens enquanto reflexo do real. Para o autor, e para o presente trabalho, deve-se tratar as imagens como um documento usual e avalia-las enquanto mensagens que podem ser simples e óbvias ou complexas e pouco claras. Como fonte as imagens não falam por si só, são os pesquisadores que as fazem falar. Não só isso, são os receptores que as fazem falar. Os pesquisadores, por sua vez, as enquadram em seus respectivos processos de pesquisa, o que também os oferece o poder de silenciar-las. Todavia, para ler as imagens o pesquisador precisa decifrar o seu conteúdo, ir além dos limites das imagens e constituir uma crítica externa, de suas condições de produção e interna, de suas próprias condições de análise (NEVES, 2004).

Burke (2004) também designa as imagens como testemunhas mudas, cuja tradução em palavras é difícil e ambígua. Contudo, ele vai além e determina certos pontos para se levar em conta ao lidar com a análise das imagens em pesquisas científicas (BURKE, 2008). São relativamente mais confiáveis os trabalhos fotográficos (ou imagéticos, no geral) aqueles que foram realizados primeiramente como registros, documentando ações. O acervo fotográfico utilizado no presente trabalho enquadra-se nestas condições, além de possuir um duplo registro: enquanto imagem e enquanto cadeia operatória, que por si só é dotada de informações e pode ser considerada uma fonte histórica a seu próprio modo (GOSSELAIN, 2013).

As imagens comunicam mais rápida e claramente os detalhes de um processo complexo, como o da manufatura cerâmica, o que um texto levaria muito mais tempo para descrever de forma vaga (BURKE, 2004). O mesmo se encaixa com a análise etnográfica de uma cadeia operatória cerâmica, que possibilita ao arqueólogo informações mais complexas e pertinentes do que apenas textos ou a análise única e

exclusiva de registros arqueológicos. No que tange o conceito de cadeia operatória Olivier Gosselain define:

Os processos técnicos – ou cadeia operatória – são agregados culturais heterogêneos articulando matérias-primas, ferramentas, conhecimentos, representações e agentes. A natureza e o arranjo desses elementos derivam de uma teia de eventos sociais, históricos e ecológicos. relações que não apenas delineiam um quadro sócio-histórico dentro do qual os artesãos operam, mas também determinam como os indivíduos moldam e dão sentido ao seu engajamento no ofício (Gosselain, 2018:02. tradução nossa).

Desse modo, através dos princípios postulados por Burke (2008), entendeu-se que as fotografias presentes no acervo se enquadram na categoria de *Citações Visuais*, em que se pressupõe “a familiaridade do observador com determinadas imagens anteriores e depende delas para a sua eficácia”. Ou seja, para compreensão plena do que as fotografias buscam demonstrar, necessita-se fundamentalmente que se constitua uma narrativa visual, com quantidade de fotografias superior a uma, por exemplo, refletindo o complexo emaranhado de etapas pela qual uma cadeia operatória é constituída. Tal fato, como afirma Burke, não empobrece o valor documental das fotografias, pelo contrário, é sempre melhor ter acesso a mais de uma imagem (BURKE, 2008).

Em termos metodológicos tais características da análise imagética nos levou a construção de uma Ficha De Análise Da Fotografia (Anexo I) para cada etapa que compreende a cadeia operatória da cerâmica Xokó. Cada imagem fora analisada individualmente em sua respectiva ficha, compreendendo informações quanto aos aspectos da produção fotográfica (contexto, técnicas, autoria) e quanto aos aspectos das imagens em si (o conteúdo visual, bem como as informações complexas e óbvias sobre a cadeia operatória que podem ser extraídas dele).

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Foram sistematizadas mil seiscentas e uma imagens referentes especificamente as etapas da cadeia operatória da cerâmica Xokó. Cada grupo de imagem fora separado e organizado nomeadamente em pastas sobre suas respectivas etapas. Gosselain (2018) discute a noção de cadeia operatória tanto como o processo de transformação de uma única matéria prima (ou várias) em um produto finalizado, quanto como a ferramenta analítica utilizada para documentar tal processo. Ou seja, o conceito de cadeia operatória organiza o processo de produção em etapas e sequências, mas não reflete verdadeiramente a sua rede de significados. Assim, fornecer uma descrição precisa da cadeia operatória

analisada não deve ser apenas uma questão de escrever os processos visíveis ao observador. Para o autor, a coleta de dados deve ser sistematizada e até hierarquizada, estendida a aspectos que não são essencialmente visíveis (GOSSELAIN, 2018). É nesse contexto que a dimensão analítica desse conjunto de processos se torna extremamente útil e complexa no que tange a análise por fotografias, entendendo a dimensão polissêmica de ambas as categorias.

Uma cadeia operatória de cerâmica pode incluir até oito operações principais, ou etapas: a coleta de matéria prima (barro), o preparo da matéria prima, a manufatura, o tratamento de superfície, a secagem, pré-queima, queima e pós-queima. Gosselain (2018) afirma que muitas dessas fases não podem ser canceladas ou adiadas, são operações estratégicas. Entretanto, outras fases não possuem caráter estratégico, já que sua posição ou presença dentro da cadeia operatória não condicionam o resultado final do produto.

Assim, especificamente para a cadeia operatória Xokó, foram identificadas sete etapas principais que resultaram em sete pastas de sistematização do acervo fotográfico. São elas: (1) Coleta de Matéria Prima, com 175 arquivos; (2) Preparo da Matéria Prima, com 205 arquivos; (3) Manufatura, com 348 arquivos; (4) Tratamento de superfície, com 121 arquivos; (5) Secagem, com 124 arquivos; (6) Queima, com 263 arquivos; e (7) Armazenamento, com apenas 14 arquivos. Além disso, estabeleceu-se a criação de mais uma pasta referente as fotografias como método etnográfico de registro, sendo a pasta (8) Catalogação/Identificação, com 351 arquivos de catalogação das vasilhas cerâmicas em seu estado final após todos os processos de produção.

A seleção ocorreu inicialmente através desta separação básica entre etapas principais, com caráter puramente sistematizador. Entretanto, seja qual for o seu status, cada etapa da cadeia operatória deve ser fragmentada em unidades menores conforme sua própria natureza. Gosselain designa tal fragmentação como *operações* e *sequências*. A sequência é um conjunto organizado de operações, já a operação corresponde a uma ação isolada ou uma sequência de ações (GOSSELAIN, 2018). Em tal cenário, observa-se o quão frutífero é o uso de imagens para análise da cadeia operatória. Mesmo não funcionando de maneira isolada, já que petrifica uma cadeia de ações, uma narrativa visual formada por um conjunto de imagens é capaz de agregar todas as operações e sequências contidas nas etapas da cadeia operatória Xokó. Através dos pressupostos arqueológicos sobre composição da cadeia operatória, ao analisar as fotografias de uma mesma pasta (ou de

uma mesma etapa) é fundamentalmente possível fragmentar essa mesma etapa em unidades menores, como sugere Gosselain (2018).

O processo de coleta da matéria prima foi sistematizado em cinco fichas de análise, consequentemente através de cinco imagens. Nesta narrativa visual é possível perceber os diferentes processos que integram a sequência da coleta. Desde a ida até o barreiro, a escolha do local de extração do solo, a retirada dos torrões e o seu transporte de volta à aldeia. Ainda é possível observar também as marcas deixadas pelo processo de escavação do solo para retirada dos torrões (aglomerados ressecados de terra, barro, pequenas pedras e raízes), além do envolvimento de outros atores no processo, ultrapassando a figura das *loiceiras*, como a marcante presença masculina auxiliando tanto no transporte quanto na própria coleta da matéria prima.

A etapa de preparo da matéria prima é bastante fragmentada, também foram construídas cinco fichas de análise para esta etapa. Pode-se perceber pelo menos cinco operações que constitui esta sequência da cadeia operatória. Os torrões ressecados são distribuídos e espalhados em cima de lonas de plástico no quintal da *loiceira*, sequencialmente eles são triturados por pancadas através de uma vara de madeira até que se transformem em um pó fino (xerém), com todas as impurezas (pedras, matéria orgânica) descoladas do barro. Logo após, a *loiceira* mistura todo o pó resultante do tritramento e o filtra através de uma peneira fina, separando de uma vez por todas as impurezas da pasta utilizada para a construção das vasilhas. Por fim, inicia-se o processo de umedecimento do barro, jogando água aos poucos no centro do punhado de pó peneirado, fazendo movimentos circulares das extremidades do punhado para o centro úmido até atingir o ponto certo de plasticidade. Todo o processo é feito no chão do quintal, mas completamente separado do solo pela presença da lona de plástico, para que a pasta sendo preparada não agregue novas impurezas.

Portanto, pode-se dizer que as *loiceiras* Xokó apesar de coletarem os torrões no barreiro, elas produzem o próprio barro, controlando minerais e impurezas presentes em sua pasta, além da própria umidade dela. Contudo, não só apenas estas informações podem ser inferidas pela análise das fotografias. Elas também demonstram que de pés e mãos nuas, sentada ao chão, a *loiceira* evidencia intrinsecamente que o contato imersivo com o barro é parte do processo. A junção disso com o olhar atento da criança, em umas das fotografias, comprova que tal relação com o barro não é só parte de uma cadeia operatória da produção ceramista, mas é, além de tudo, perpetuação de memória.

A etapa de manufatura é ainda mais complexa, repleta de sequências e operações próprias, dependendo inclusive do tipo de vasilha construída. Estes desdobramentos são visíveis nas imagens se analisadas atentamente, o próprio movimento individual das mãos das *loiceiras* no processo de construção é cabível de análise. Compreende-se que a técnica utilizada por cada uma é fundamentalmente anterior a tecnologia compartilhada por todas. É justamente essas técnicas individuais que são mais difíceis de serem traduzidas em linguagem textual, por exemplo. Uma narrativa visual demonstra com mais clareza e rapidez tais detalhes obscurecidos pela transposição de uma atividade prática e entrelaçada de redes complexas de significados e ações em meros princípios tecnológicos. Contudo, deve-se atentar-se para a própria falha da representação fotográfica, que é estática e carente de um conjunto de imagens para uma narrativa visual satisfatória. A etapa de manufatura, onde a forma da vasilha é modelada e construída, foi distribuída em sete fichas de análise e poderia ser constituída de ainda mais fichas. A decisão de reduzi-la a apenas sete foi marcada pela própria prerrogativa do trabalho, a construção de uma narrativa visual que satisfizesse tanto o arqueólogo, quanto as *loiceiras* e suas descendentes. Como a imagem é instrumento de memória e experiência e a própria cadeia operatória deixa marcas na cerâmica, imagens que evoquem as técnicas e tecnologias praticadas são suficientemente satisfatórias na perpetuação destas.

No que tange as etapas de manufatura, as panelas de tamanho menor são modeladas através de uma pequena bola de argila fixada e um suporte de forma convexa (prato) que durante a manufatura da panela é movimentado como se fosse um torno (o movimento de giro pode ser observado inclusive nas fotografias, através das posições das mãos da *loiceira*), enquanto a panela é alisada com a ajuda do coité (cabaça). Assim, rapidamente a panela pequena ganha forma. Já as panelas e potes maiores são manufaturados em duas principais operações. A parte inferior das panelas maiores são modeladas através de um disco de argila em um suporte de forma convexa, como as panelas pequenas, até atingirem altura suficiente e passam a ser manufaturadas através de roletes de barro sobrepostos para levantamento e modelagem da forma final da panela. Em panelas muito grandes ou altas, a parte superior delas é modelada através de roletes depois de um pequeno período de secagem, para que a estrutura da panela esteja rígida o suficiente para suportar o peso da argila. Esse é um fator interessante que demonstra o quão as etapas se entrelaçam dentro da cadeia operatória. A etapa de secagem ocorre em diferentes momentos,

principalmente de acordo com cada tipo de panela, portanto foi analisada em cinco fichas, interrelacionadas com as etapas de manufatura, tratamento de superfície e queima.

A etapa de tratamento de superfície também ocorre em momentos variados na linha de produção. As panelas são alisadas interna e externamente após sua forma está completamente estabelecida. A superfície de suas bases é raspada e alisada ao final de todo o processo, quando a panela é finalmente destacada da forma que fora usada no início do processo de manufatura. Foram construídas quatro fichas para essa etapa. A queima ocorre após todos os processos de manufatura e secagem encerrados, foram produzidas seis fichas de análise para esta etapa. Primeiro são coletadas as madeiras (mais uma vez com a ajuda dos homens) e as panelas são empilhadas para uma grande queima conjunta. As madeiras são organizadas em torno da pilha de forma piramidal (pira) e incendiadas por completo. Neste momento a *loiceira* senta com sua família e apenas observa o fogo consumir todo o combustível e cozinhar todas as panelas por completo.

Ao final, as panelas são espalhadas pelo solo para esfriarem. Após isso, elas são armazenadas em diferentes recipientes, ainda cobertas de fuligem. O registro do processo de armazenamento não foi realizado pelas pesquisadoras há época e, de modo geral, não é uma etapa muito bem documentada em etnografias textuais. Entretanto, existem 14 imagens registrando as panelas já alocadas em objetos reutilizados pelas *loiceiras* (como uma geladeira e uma caixa d'água), portanto foram construídas três fichas de análise para esta etapa. Uma das fichas, entretanto, apresenta uma imagem primariamente designada como parte da Secagem, mas fora analisada como parte do Armazenamento por apresentar ambas as situações, o que corrobora com a afirmação de que a cadeia operatória é mais complexa e entrelaçada do que meras tentativas de sistematizá-las em texto.

Estes foram exemplos de como a cadeia operatória organiza, mas não necessariamente reflete todo o processo de construção das vasilhas cerâmicas Xokó. A produção cerâmica é uma atividade que envolve um arranjo complexo de eventos sociais, históricos e ecológicos que ultrapassam as noções de operações e sequências (GOSSELAIN, 2018). Muitos desses conjuntos de ações acontecem na verdade simultaneamente, visto que as *loiceiras* não produzem apenas uma vasilha por vez, mas inúmeras, entrelaçando etapas e sequências de acordo com o tempo necessário que cada uma leva dentro da produção das diferentes vasilhas.

Um aspecto bastante interessante percebido ao final do trabalho é que, apesar de a pesquisa ter sido realizada com cinco *loiceiras*: Dadinha, Célia, Creuza e Damiana as mais velhas e mais experientes e Joseane, mais jovem e neta de Dadinha, as fichas de análise foram constituídas basicamente com imagens de Dadinha. Joseane aparece em algumas etapas como a coleta de matéria prima e queima, mas puramente como ajudante de sua avó. Damiana aparece em uma ficha, na etapa de queima, como ilustração da técnica da pira. Creuza, apesar de ter sido registrada em fotografias não fora inclusa nas fichas de análise pois optou-se por construir uma narrativa visual mais sobrea, com a cadeia operatória desenvolvida continuamente pela mesma *loiceira*. Além disso, o que se percebeu foi que o quintal de Dadinha apresentou-se como ponto central de produção de painéis no registro fotográfico. Apenas Dadinha, Damiana e Creuza foram registradas produzindo painéis e apenas Damiana não as produziu no quintal de Dadinha.

4.1 NARRATIVA VISUAL



































5. CONCLUSÕES

As vasilhas cerâmicas Xokó são conectadas às louceiras e suas descendentes através de suas lembranças, sentidos e afetividades. A cadeia operatória nada mais é do que a organização sistemática de um processo complexo de interações sócio-históricas desenvolvidas ao decorrer de toda existência Xokó. Todas as atividades de manufatura,

secagem e queima são hoje realizadas nos quintais das *loiceiras* e estão a todo momento em contato com todos os membros da família destas mulheres, que inclusive chegam a participar de algumas etapas do processo, como registrado.

A documentação do processo de produção das cerâmicas em comunidades tradicionais, bem como de suas técnicas particulares é complexo. Para plena compreensão do arqueólogo/a é indispensável o contato com as mais diversas fontes de informação, além da própria prática etnográfica. O texto permite ao leitor o conhecimento pela descrição, a imagem como demonstrado também é capaz de proporcionar ao receptor a descrição daquilo que expõe. Contudo, ela proporciona o conhecimento através da familiaridade, a imagem beneficia a identificação e a memória. É o receptor que vai fazer suas próprias relações entre uma imagem e outra e construir suas próprias experiências numa rede de sentidos e afetos. Desse modo, a análise do registro imagético de uma cadeia operatória aproxima ainda mais o pesquisador da intrincada rede de significados que a compõe, além de proporcionar uma experiência única para os descendentes daquelas representadas nas fotografias. Por fim, entende-se que a imagem dá conta da descrição, mas não isolada. Como forma estática de um conjunto de ações, são necessárias mais de uma imagem para a construção satisfatória de uma narrativa visual da cadeia-operatória cerâmica

Dois aspectos a serem considerados aqui. Primeiro, as imagens analisadas não evidenciam as sequências técnicas da produção de mesma vasilha, pois remontam momentos distintos da produção de diferentes formas de loiças. Neste sentido, escapa a narrativa visual, a percepção das sequências técnicas inerentes a variação morfológica de vasilhas específicas. O segundo aspecto, refere-se ao silenciamento da passagem do tempo na fotografia. E, neste aspecto, confronta tanto a análise histórica quanto a arqueológica, disciplinas que lidam, fundamentalmente, com o tempo em movimento.

6. PERSPECTIVAS DE FUTUROS TRABALHOS

Olivier Gosselain (2018) em seu texto *Pottery chaînes opératoires as Historical Documents*, afirma que o estudo de uma cadeia operatória cerâmica deve ser tão complexo quanto o próprio material de estudo. Desse modo, é necessário que se estude toda a trajetória de desenvolvimento dessa tecnologia, como continuidades, discrepâncias e possíveis filiações entre tecnologias diferentes ao longo da história da cerâmica Xokó. O que se propõe é uma revisão bibliográfica sobre a cerâmica Xokó, preferencialmente

aquelas com imagens, para comparação entre os modos de fazer cerâmica registrados no passado e no presente. Além disso, existe a pretensão de analisar todo o acervo etnográfico da cerâmica Xokó em laboratório, através de pressupostos desenvolvidos pela arqueologia para análise cerâmica. Assim, se espera desenvolver um conjunto plural de informações sobre a cerâmica Xokó, e suas relações com os conhecimentos já perpetuados pelas *loiceiras*.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter. **Como Interrogar A Los Testimonios Visuales** In La Historia Imaginada: Construcciones Visuales Del Pasado En La Época Moderna / Joan Lluís Palos (Dir.), Diana Carrió Invernizzi (Dir.), 2008, ISBN 978-84-936060-3-9, Págs. 29-40.

HISSA, Sara. A Fotografia Arqueológica: entre a Mimese e a Criação. **HABITUS**, Goiânia, v. 13, n.2, p. 71-88, jul./dez. 2015.

MARTINS, Humberto. Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo. **Etnográfica** [online], vol. 17 (2) | 2013, online desde 20 junho 2013, consultado em 19 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/etnografica/3168>; DOI: 10.4000/etnografica.3168

NEVES, Lucas Vieira Baeta. A fotografia como documento histórico. **Em Tempo De Histórias**, Brasília, v. 8, p. 1-11, 2004.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, Magia E Imaginação: Desafios Ao Texto Antropológico. **MANA** 14(2): 455-475, 2008.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. Revista **ANTHROPOLÓGICAS**, ano 13, vol. 20(1+2): 9-26 (2009).

NOVAES, Sylvia Caiuby. A Construção De Imagens Na Pesquisa De Campo Em Antropologia. **Illuminuras**, Porto Alegre, v.13, n.31, p.11-29, jul./dez. 2012

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia Visual, Práticas Antigas E Novas Perspectivas De Investigação. **Revista De Antropologia**, São Paulo, USP, 2005, V. 48 Nº 2.

SILVA, A. F.; PELLEGRINI, A. C. P. Imagens Dos Asurini Do Xingu Refletindo Sobre A Importância Dos Acervos Fotográficos Nos Museus. **HABITUS**: Goiânia, v. 17, n.1, p. 163-184, jan./jun. 2019. DOI 10.18224/hab.v17i1.6550

GOSSELAIN, Olivier P. **Pottery Chaînes Opératoires As Historical Documents** in OXFORD RESEARCH ENCYCLOPEDIA, AFRICAN HISTORY (oxfordre.com/africanhistory). (c) OxfordUniversity Press USA, 2018.

8. JUSTIFICATIVA DE ALTERAÇÃO NO PLANO DE TRABALHO

O projeto inicial tinha como um de seus objetivos o levantamento bibliográfico a respeito da cerâmica Xokó, através de bibliografia encontrada no acervo da própria Universidade Federal de Sergipe, principalmente os periódicos, artigos e monografias referentes a categoria História de Sergipe. Tal levantamento bibliográfico fora planejado para acontecer na primeira parte do plano de trabalho, entretanto, devido às restrições causadas pelo enfrentamento à pandemia de Covid-19, ficou impossibilitado o acesso ao acervo da Universidade (inclusive remotamente, já que o portal virtual *Meu Pergamum* também passou mais de a metade do tempo deste plano de trabalho fora do ar). Tais contratempos primeiramente inverteu a ordem das atividades, mas ao iniciarmos os trabalhos com a sistematização e análise do conteúdo imagético já disponível e visto o tempo reduzido para levantamento bibliográfico e comparação entre os dois acervos, optou-se por postergar essa atividade para trabalhos futuros.

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC1585 (01/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 18 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Coleta de matéria prima.
DESCRIÇÃO	Homem, em pé, utilizando uma picareta para cavoucar o solo. Presente num campo aberto, de solo seco e duro, mas cercado por uma certa quantidade de vegetação de caatinga. Um carrinho de mão ao seu lado, carregado com um saco de rafia, para transporte do barro coletado.
ANÁLISE	Percebe-se a presença dos homens Xokó nesta etapa da manufatura. Estes ajudam as loiceiras na coleta da matéria prima, o barro. É claro também a característica do solo do barreiro utilizado, seco e duro, com vegetação rasteira ao redor, indicando alta presença de raízes no barro coletado. Observa-se também que este é coletado no

	solo mais superficial. Além disso, é nítido a falta de habitações ou vestígios humanos ao redor, indicando que o barreiro se encontra consideravelmente distante das residências das loiceiras.
DATA	20/06/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC1590 (01/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 18 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Coleta de matéria prima
DESCRIÇÃO	Loiceira ao lado de um homem segurando uma picareta. Ambos em cima de um solo seco e cavoucado. A loiceira tem um saco de ráfia aberto aos seus pés enquanto segura dois torrões de terra ressecado, ambos parecem encher o saco com os torrões.

ANÁLISE	É perceptível na imagem a presença perene das loiceiras em todas as etapas da cadeia operatória, mesmo quando recebem ajuda dos homens na etapa de coleta da matéria prima, como presente na fotografia. É possível observar a qualidade do barro, seco e possivelmente repleto de raízes e fragmentos rochosos, pela presença de vegetação ao redor. Além disso, observa-se também que o barro é coletado no solo mais superficial.
DATA	20/06/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC3005 (30/08/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 50 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Coleta de matéria prima.
DESCRIÇÃO	Enquadramento aberto, exibindo um ambiente de campo rodeado por vegetação arbustiva. Entre a vegetação está presente uma carroça, puxada por um equino, guiada por um homem. É possível ver parcialmente um saco de ráfia com torrões de barro em seu interior sendo carregado pela carroça. Ao fundo, também se destaca a presença de outro homem.
ANÁLISE	Observa-se que o saco de ráfia contendo os torrões de barro coletado é transportado por uma carroça, guiada por um homem. Tal informação sugere mais uma vez que o local de coleta da matéria prima não se encontra próximo do local de manufatura das

	panelas, já que os torrões precisam ser transportados em veículo. A presença perene dos homens nesta etapa também reafirma o comparecimento de variados atores ao longo das etapas da cadeia operatória. A idade avançada das loiceiras Xokó pode ter inferência direta nesta característica.
DATA	05/08/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	IMG_5764 (30/08/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 18 mm
AUTORIA	Lorena L. W. Gomes Garcia / Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Coleta de matéria prima
DESCRIÇÃO	Campo aberto, com vegetação de caatinga ao redor. Dois homens coletam torrões de terra, um sentado sob a terra cavoucada, o outro em pé segurando um saco de rafia. Ao fundo observa-se mais pessoas e a presença de uma carroça.
ANÁLISE	Percebe-se na imagem a presença ativa dos homens Xokó nesta etapa da cadeia operatória. Para além disso, a presença de mais pessoas ao fundo indica que esta atividade não é restrita e o deslocamento até o barreiro é uma atividade bastante social. A presença da carroça indica que o barreiro se encontra

	consideravelmente distante das residências Xokó. Ademais, o solo seco e o barro endurecido, além da vegetação baixa e rasteira ao redor do solo cavoucado indica a possível presença de matéria orgânica no barro (raízes, por exemplo), além de possíveis fragmentos minerais e/ou rochosos. É interessante observar também que a fotografia mostra o buraco da retirada do solo. A prática deve deixar marcas visíveis no barreiro.
DATA	20/06/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	IMG_6170 (03/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	Canon EOS 1000D / Lente 34 mm
AUTORIA	Lorena L. W. Gomes Garcia

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Coleta de matéria prima
DESCRIÇÃO	Mãos da loiceira segurando duas rochas formadas por barro ressecado endurecido. É possível enxergar os pés de outra pessoa ao fundo da imagem.
ANÁLISE	A imagem destaca de maneira perspicaz duas rochas de barro ressecado endurecido, onde percebe-se claramente as qualidades da matéria prima coletada pelas loiceiras Xokó. Observa-se a preferência por um barro mais seco, de solo drenado. Também é possível constatar com clareza as impurezas que constituem tais rochas de barro endurecido, repletas de fragmentos minerais rochosos e também de matéria orgânica. Tal constatação infere num

	possível processo de preparo da massa para a manufatura, em que se removerão tais impurezas e se regulará o nível de umidade da massa. Para além disso, os pés presentes ao fundo da imagem atestam que a etapa de coleta de matéria prima é realmente uma etapa mais social, em que as loiceiras sempre estão acompanhadas, de outras loiceiras ou de homens Xokó.
DATA	20/06/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC1756 (01/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 18 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Preparo da pasta
DESCRIÇÃO	A imagem apresenta um recorte aberto, em paisagem, com pessoas não posadas. Exibe a loiceira (Dadinha) sentada no chão de seu quintal, sobre uma lona, enquanto ergue um pedaço de vara de madeira para golpear as rochas de barro ressecado à sua frente. Logo ao fundo, encontra-se uma criança observando a loiceira com atenção, atrás dela é possível enxergar as rochas de barro ainda inteiras, não trituradas, espelhadas sobre a lona de plástico.

ANÁLISE	Percebe-se na imagem a sequência necessária para a transformação da matéria prima em uma pasta utilizável pelas loiceiras na manufatura das panelas de barro. Observa-se que as rochas coletadas no barreiro foram espalhadas sobre uma lona. A loiceira ergue a vara de madeira no intuito de triturar as rochas de barro ressecado, transformando-as em pequenos fragmentos, descolando matéria orgânica, pequenos minerais rochosos e outras impurezas. Tal processo, diferente da coleta da matéria prima, ocorre já na própria residência da loiceira. Tal fato pode ser atestado pela presença marcante de estruturas residenciais na paisagem, como o varal com roupas estendidas, além de uma pequena construção ao fundo, provavelmente para abrigar algum tipo de animal. Outro fator que merece atenção é a presença contínua da lona de plástico no chão. Ela impede que o barro entre em contato com o solo do quintal, para que não absorva impurezas, já que a retirada das impurezas do barro é um dos objetivos desta etapa da cadeia operatória. Assim como na coleta, a imagem demonstra que a loiceira não está sozinha durante o processo de trituração do barro, visto que está acompanhada de uma criança, talvez sua neta, a qual a observa manusear a vara de madeira com atenção. Atrás dela, ainda é possível notar as rochas de barro mais espessas, que virão a ser trituradas. De pés e mãos nuas, sentada ao chão, ela demonstra intrinsecamente que o contato imersivo com o barro é parte do processo. A junção disso com o olhar atento da criança demonstra que tal relação com o barro não é só parte da cadeia operatória da produção ceramista, mas é, além de tudo, perpetuação de memória.
DATA	21/06/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC1800 (01/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 34 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Preparo da pasta
DESCRIÇÃO	A imagem apresenta a loiceira sentada, com foco em seu corpo, principalmente suas mãos. Estas seguram uma peneira de tela fina, com o aro revestido por tecido. O centro da peneira está preenchido por pequenos fragmentos de barro outrora triturado, abaixo dela se encontra o pó de barro mais fino e sem impurezas. Ao lado da loiceira está o montículo principal de barro triturado, aguardando para ser peneirado.

ANÁLISE	É possível perceber que o processo de preparo da pasta para manufatura é repleto de suas próprias etapas. Nesta etapa em questão nota-se que as rochas trituradas foram transformadas em pequenos fragmentos grossos de barro, ainda contendo impurezas. O trabalho da loiceira aqui, ao observar a imagem, é peneirar estes fragmentos para retirar um barro mais fino e puro, como se pode observar pelo pequeno apanhado de pó de barro muito mais fino que se forma logo abaixo da peneira. Além disso, a preferência da autora por enquadrar apenas esta ação na imagem, retirando inclusive o rosto da loiceira e a paisagem ao redor, indica que está é uma etapa minuciosa do processo, é nela que se constrói a qualidade da pasta e, portanto, a qualidade das panelas.
DATA	21/06/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC1815 (01/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 18 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Preparo da pasta
DESCRIÇÃO	A imagem apresenta a loiceira sentada sobre uma lona de plástico, com um punhado de barro peneirado entre as pernas, com o centro mais úmido que as extremidades. Sua mão segura uma vasilha rasa de barro, a qual ela enche com a água já barrenta de um balde ao seu lado. Ainda à sua frente se encontra um balde contendo mais barro.

ANÁLISE	Referente ao preparo da pasta, a imagem demonstra outro processo relacionado a esta etapa da cadeia operatória. A loiceira segura uma vasilha rasa cheia de água e a utiliza para umedecer o punhado de barro peneirado entre suas pernas. É possível observar que aplica esta ação com cautela, paulatinamente, molha somente o centro do montículo e mistura a parte úmida do barro com a parte seca, que se encontra nas extremidades do apanhado. Além disso, apresenta à sua frente um balde com mais barro, estes ainda a serem triturados, pois mostram-se claramente mais espessos que os grãos presentes no montículo. A peneira também indica que estes serão peneirados antes de serem misturados ao punhado entre suas pernas. A própria presença desta quantidade extra de barro informa que a loiceira deve ter cuidado ao umedecer o pó entre suas pernas, para que a umidade da pasta não interfira na plasticidade almejada.
DATA	21/06/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2076 (02/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 48 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Preparo da pasta
DESCRIÇÃO	A imagem apresenta um enquadramento fechado, focalizando no punhado de grãos de barro peneirado entre as pernas da loiceira, bem como no seu ato de misturar a massa molhada com a parte seca.

ANÁLISE	Percebe-se que a autora da imagem optou por realizar um enquadramento mais fechado nesta imagem. Desse modo, é possível perceber com clareza o movimento das mãos realizado pela loiceira. Esta mistura a parte da pasta que está úmida, enquanto parece adicionar paulatinamente o restante do pó de barro seco à mistura, conforme o necessário para o balanceamento necessário de umidade da pasta. Além disso, devido ao enfoque da imagem, também é possível perceber que apesar de triturado e filtrado, o pó de barro resultante é ainda repleto de pequenos grãos de minerais, o que deduz informações importantes sobre a composição da pasta utilizada pelas loiceiras Xokó. A loiceira se encontra mais uma vez sentada, no chão, o barro se encontra entre suas pernas e ela realiza movimentos que puxam do pó de barro das extremidades para o centro, onde retem-se a umidade, ao tempo em que aperta o barro úmido para agregar a maior quantidade de pasta possível.
DATA	21/06/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2250 (03/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 32 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Preparo da pasta
DESCRIÇÃO	A imagem apresenta a loiceira sentada, de perfil, com o enquadramento focado em seu corpo e ação, no primeiro plano, e na paisagem, em segundo plano. Suas mãos seguram uma peneira de tela fina, enquanto a balançam com os grãos mais grossos de barro, filtrando-os em partículas mais finas e com menos impurezas. O pó decorrente do processo reflete a luz do sol que ilumina o espaço aberto em que a loiceira se encontra. Ao fundo é possível ver o corpo de uma criança em pé e panelas de barro expostas ao sol.

ANÁLISE	A imagem oferece informações importantes sobre o processo de preparo da pasta. Desde a trituração das rochas de barro ressecado, ao processo de peneiramento dos fragmentos triturados, até a etapa de umedecer o pó resultante, são todos realizados sobre uma lona de plástico, que impede o contato do barro que está sendo preparado com o solo do local. Todas as etapas também são realizadas no mesmo local, aparentemente o quintal da loiceira. O pó resultante é uma mistura entre partículas bastante finas (visíveis pela poeira refletida na luz solar) e por partículas mais espessas, com pequenos fragmentos minerais. Além disso, é possível observar a presença de panelas completamente modeladas ao fundo, expostas ao sol numa etapa de secagem. Tal característica indica que os diversos processos da cadeia operatória das panelas Xokó podem ser realizados concomitantemente, devido ao tempo necessário na prática de cada etapa.
DATA	21/06/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	IMG_5853 (01/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	Canon EOS 1000D / Lente 41 mm
AUTORIA	Lorena L. W. G. Garcia

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Manufatura
DESCRIÇÃO	Enquadramento médio. Destaca-se a loiceira anexando um rolete de barro à parede de uma panela ainda em construção, úmida. Suas mãos, turvas na imagem, estão em constante movimento. A mesa à sua frente pode ser vista parcialmente, com a massa principal de barro no centro, enrolada em um pano, o caldeirão Mãe Té logo atrás e uma panela com as bordas inacabadas logo ao lado. Em segundo plano observa-se parte quintal da loiceira, vazio.

ANÁLISE	Nesta etapa é possível perceber uma diferença importante para as etapas anteriores, aqui a loiceira se encontra em pé e todo o trabalho é feito sobre uma mesa, estrutura de apoio para a manufatura. Tais mudanças caracterizam-se pela importância do processo de manufatura, responsável por construir e dar forma a toda estrutura das panelas. Além disso, é possível perceber um aspecto importante na manufatura das panelas Xokó: elas são construídas através da sobreposição de roletes. Observa-se que a loiceira aumenta o tamanho e altura da panela através da sobreposição de roletes grossos e os anexa à parede desta através de movimentos circulares pressionados com as mãos úmidas. Nota-se duas estrias principais na parede da panela sendo produzida, decorrentes da sobreposição dos roletes. O contraste com a textura da superfície da panela logo ao lado (bem mais homogênea e sem as estrias) indica que ela ainda receberá um tratamento de alisamento ao final da construção de suas paredes. O quintal vazio, ao fundo, indica que esta é uma etapa mais solitária do processo, manuseada apenas pela loiceira e com bastante concentração – a loiceira olha diretamente para o que está fazendo com as mãos.
DATA	14/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	IMG_5862 (01/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	Canon EOS 1000D / Lente 45 mm
AUTORIA	Lorena L. W. G. Garcia

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Manufatura
DESCRIÇÃO	Enquadramento fechado. Destaca-se a mão da loiceira, coberta por uma camada fina de barro úmido, segurando um objeto feito de cabaça (coité) de superfície lisa e convexa com grafismos, também coberto por uma fina camada de barro úmido. Em segundo plano, lodo abaixo do utensílio, percebe-se a face interna de uma panela.
ANÁLISE	O objeto apresentado na imagem recebe um destaque natural, ao seu posto à pequena fresta de luz solar. A loiceira o expõe para a câmera. O objeto em questão possui superfície lisa e convexa, propícia para o alisamento da superfície das panelas. O fato de estar sujo de barro úmido indica que este realmente foi passado sob a

	superfície de uma, presente logo abaixo. Esse processo no decorrer da manufatura se relaciona com a sobreposição de roletes na construção das placas, o alisador é posto em prática para homogeneizar e integrar todos os roletes em uma única estrutura, sem estrias que a fragmentem.
DATA	14/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	IMG_5869 (01/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	Canon EOS 1000D / Lente 34 mm
AUTORIA	Lorena L. W. G. Garcia

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Manufatura
DESCRIÇÃO	Enquadramento médio, em paisagem. A imagem apresenta a mesa de trabalho da loiceira, contendo, principalmente, a massa de barro úmido que ela aprontou na etapa anterior de preparo da pasta. Aqui as massas de barro encontram-se envoltas em tecido, justamente para que não percam umidade. Também se encontram sobre a mesa o caldeirão Mainté e um punhado de barro sendo modelado dentro de uma panela usada como base de apoio. A Loiceira é mostrada da cintura para cima, enquanto modela o punhado incipiente de barro. Em segundo plano é possível ver o seu quintal, com duas panelas inacabadas expostas ao sol.

ANÁLISE	A opção da autora em apresentar um enquadramento mais aberto, evidenciando não só a mesa de trabalho, mas também o quintal ao fundo, nos proporciona algumas informações: as panelas inacabadas secando às costas da loiceira indicam mais uma vez que elas são postas para secar em diferentes fases de sua manufatura. O fato da loiceira estar modelando uma nova panela enquanto isso indica que estas são produzidas em conjunto, entre as diferentes etapas de cada uma. O punhado de barro dentro de uma panela de apoio aparenta ser o início da manufatura de uma panela nova. A loiceira destaca um punhado de barro da massa principal (evidenciado pelas marcas de dedos nele) e o coloca sobre um prato base, onde está sendo modelado para construção da base da futura panela. A posição das mãos indica que, nessa etapa, uma mão é responsável por girar a panela base enquanto a outra dá forma à incipiente nova base. Não é possível induzir a quantidade exata de barro que foi utilizado na construção dessa base, mas a espessura da mesma indica que esta é uma panela de paredes grossas.
DATA	14/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	IMG_5882 (01/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	Canon EOS 1000D / Lente 18 mm
AUTORIA	Lorena L. W. G. Garcia

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Manufatura
DESCRIÇÃO	Enquadramento aberto. Em primeiro plano destaca-se a mesa de trabalho da loiceira, suportando a massa principal de barro envolta em tecido, o caldeirão Mainté, uma panela inacabada em descanso e uma panela sendo produzida pela loiceira, que mantém as mãos em movimento. Em segundo plano encontra-se o seu quintal vazio, a não ser por uma ave, com duas panelas postas ao sol.

ANÁLISE	O destaque para o quintal ao fundo, sem pessoas, transmite ao observador uma sensação de silêncio. É uma etapa silenciosa e solitária. O olhar da loiceira, fixo em seu trabalho manual, indica que é preciso concentração para a construção bem feita da panela. Nesta etapa a superfície da panela não apresenta mais as estrias de sobreposição de roletes, o que indica que ela recebe tratamento de alisamento. Com as paredes homogeneizadas e o tamanho ideal esperado pela loiceira, ela agora constrói a forma da panela, aumentando o diâmetro de sua borda pressionando a parede com os dedos. A panela apresenta nesta etapa um aspecto irrestritivo, com o diâmetro da borda maior ou igual ao diâmetro máximo da panela.
DATA	14/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	IMG_5889 (01/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	Canon EOS 1000D / Lente 45 mm
AUTORIA	Lorena L. W. G. Garcia

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Manufatura
DESCRIÇÃO	Enquadramento médio. Em primeiro plano a mesa da loiceira, contendo três panelas em descanso e um pote sendo manufaturado. Também é possível ver o caldeirão mainté e o barro enrolado em tecido. Atrás da mesa encontra-se Dadinha em pé, com as mãos segurando um rolete de barro. Ao fundo ainda é possível ver a vegetal presente no quintal da loiceira.

ANÁLISE	Na imagem é possível perceber um aspecto importante da etapa de manufatura. A forma e a altura da panela são construídas através da sobreposição de roletes de barro. É possível ver um rolete já anexado ao corpo da panela, com marcas de dedos pincelados por todo o rolete, como forma de uni-lo à panela. Também é possível um rolete sendo feito nas mãos da loiceira, que parece esfregar ambas as palmas das mãos no barro em um movimento de subida e descida, para que se forme o rolo.
DATA	05/08/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	IMG_5903 (01/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	Canon EOS 1000D / Lente 34 mm
AUTORIA	Lorena L. W. G. Garcia

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Manufatura
DESCRIÇÃO	Enquadramento médio. Destaca-se a mesa de trabalho da loiceira, contendo a massa de barro principal envolta em tecido no centro, rodeada por quatro panelas inacabadas em descanso, o caldeirão Mainté e a panela que está sendo produzida pela loiceira, que anexa algo à sua borda.
ANÁLISE	Nesta imagem é possível perceber a quantidade de panelas que estão sendo produzidas ao mesmo tempo e como cada uma possui um tempo de descanso para enrijecimento de suas paredes. Tal processo é necessário pois panelas grandes precisam que o barro endureça um pouco para que o manuseio de suas bordas e/ou pescoços não

	danifique a peça. Na peça que está sendo manuseada pela loiceira, ela anexa à borda uma asa. Não é possível identificar a quantidade exata do barro utilizado, mas percebe-se que possui espessura grossa e formato achatado, seu tamanho aproxima-se o tamanho da palma da loiceira, sendo levemente menor. Também é possível perceber que a loiceira sustenta a parte interior da panela com uma das mãos enquanto faz força com a outra mão para unir a asa à panela.
DATA	14/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	IMG_5911 (01/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	Canon EOS 1000D / Lente 34 mm
AUTORIA	Lorena L. W. G. Garcia

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Manufatura
DESCRIÇÃO	Enquadramento médio. Destaca-se a mesa de trabalho da loiceira, contendo cinco panelas em descanso, o caldeirão Mãe Té e um pote que está sendo trabalhado pela loiceira, que constrói o pescoço da peça, fazendo movimentos perpendiculares de alisamento em seu exterior.

ANÁLISE	É possível observar várias panelas postas em descanso sobre a mesa, tal processo é necessário pois panelas grandes precisam que o barro endureça um pouco para que o manuseio de suas bordas e/ou pescoços não danifique a peça. Nota-se que a loiceira está justamente construindo o pescoço de um pote. Ela anexa um barro mais úmido à parede já construída e levemente endurecida, fazendo movimentos perpendiculares de alisamento na face externa para homogeneização e aderência do barro da parte superior à parte central do pote, enquanto sustenta a parte interna da peça com sua mão, para que essa não desmorone ou entorte. No que tange à peça com asa, observa-se que o seu processo de manufatura chegou ao fim e que ela está em descanso para a etapa de tratamento de superfície. A panela em questão apresenta morfologia irrestritiva, com borda vertical e lábio plano, além de contorno simples. A morfologia de sua base não pode ser identificada.
DATA	14/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2237 (03/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 28 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Tratamento de superfície
DESCRIÇÃO	Enquadramento fechado, evidenciando a mesa de trabalho da loiceira com os seus utensílios – caldeirão com água barrenta (chamado de Mainté), pratos de barro utilizados como apoio na manufatura das panelas, uma vareta de madeira polida e faca de serra sendo utilizada pela loiceira. Em um plano secundário, as próprias mãos da loiceira segurando um prato recém-produzido, com estrias feitas pela raspagem com a faca de serra que a loiceira segura.

ANÁLISE	Nesta imagem percebe-se logo de cara que a mesa de trabalho da loiceira começa a se esvaziar, o trabalho na manufatura das peças está chegando ao fim e passa-se a trabalhar no tratamento de superfície das peças. Neste caso específico, percebe-se que a loiceira segura o fundo de um prato ainda úmido, recém-produzido, em uma das mãos e na outra segura uma faca de serra. Nota-se pelas estrias que a faca está sendo utilizada para raspar o fundo do prato. Além disso, também é possível perceber que, por esta ação, ela está retirando o excesso de barro da base do prato recém-produzido, pela presença de tiras de barro destacados na mesa, além de uma bolota de barro dentro do caldeirão com água (Mainté). Tal água é utilizada, inclusive, para umedecer o barro do prato e facilitar a raspagem.
DATA	01/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2327 (03/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 38 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Tratamento de superfície
DESCRIÇÃO	Enquadramento fechado, em primeiro plano contendo parte da mesa de trabalho da loiceira, onde se pode ver parte da base de uma panela, com textura bastante lisa, uma panela inteira sendo segurada pela loiceira com a base apresentando uma textura bastante rústica, com estrias de raspagem. Ao lado da panela, vê-se o Mainté, enquanto a loiceira molha algo que segura com sua outra mão. Aos pés do Mainté encontram-se tiras de barro destacadas e úmidas. Ao fundo é possível ver o quintal.

ANÁLISE	Nesta imagem percebe-se que agora a loiceira agora se debruça sobre o tratamento de superfície de suas peças. Nota-se que ela segura com uma das mãos a base de uma panela recém-produzida, enquanto a outra mão está dentro do Mainté molhando uma lâmina serrada. Infere-se tal informação pelas marcas das estrias presentes da base da panela que ela segura. Também é possível perceber que, por esta ação, ela está retirando o excesso de barro da base da panela, pela presença de tiras de barro úmido destacadas na mesa. Além disso, uma característica interessante da imagem é que também se nota parcialmente nela a base de uma primeira panela, cuja superfície é lisa e acabada, diferente da base da outra panela que ainda está sendo raspada.
DATA	01/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC3226 (01/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 50 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Tratamento de superfície
DESCRIÇÃO	Enquadramento médio, mostrando toda a parte superior do corpo da loiceira. Esta utiliza uma vareta de madeira polida para alisar a parte superior de uma panela, logo abaixo do lábio. No primeiro plano é mostrado a sua mesa de trabalho, com mais três panelas ao redor e o caldeirão Mainté ao lado. A loiceira se encontra posicionada no segundo plano, alisando a panela, enquanto é possível ver o seu quintal ao fundo, em um terceiro plano. Posicionada no chão do quintal, ainda é possível ver parcialmente uma panela secando ao ar livre.

ANÁLISE	Na imagem é possível observar que o processo de tratamento de superfície não é aplicado às panelas em uma única etapa. Inicialmente se alisa as bordas, os lábios e as paredes externas, enquanto a panela ainda se encontra com a base fixa ao prato de apoio. Também se nota que, diferente da raspagem da base das panelas, as partes superiores delas são alisadas apenas com a vareta de madeira polida ou outro utensílio de superfície lisa. A vareta de madeira em questão possui uma ponta mais preponderante do que o corpo, o que permite que ela alise e ainda assim destaque o excesso de barro das paredes da panela. Todo o processo é feito umedecendo o barro, como evidenciado pela presença constante do caldeirão Mainté próximo à loiceira, o que também demonstra que as panelas são secadas parcialmente antes de receberem o tratamento de superfície. É interessante observar que os movimentos são realizados de baixo para cima, em direção ao lábio da panela, e que a loiceira sempre sustenta a parte interior da panela com sua outra mão. Ademais, diferentemente do que ocorre no processo de raspagem das bases das panelas, nessa imagem referente ao alisamento percebe-se a ausência das tiras de barro úmidas tão presentes sob a mesa no outro processo.
DATA	01/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC3264 (02/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 50 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Tratamento de superfície
DESCRIÇÃO	Enquadramento fechado, destacando a mão da loiceira segurando uma vareta de madeira polida, com bordas salientes, alisando toda a base e paredes inferiores de um pote. Ao fundo, em segundo plano, desfocado, é possível notar alguns vasilhames rasos dispersos ao longo da mesa. Em um terceiro plano, ainda é possível perceber parte do quintal da loiceira e a figura embaçada de uma ave.

ANÁLISE	Nesta imagem a autora optou por enquadrar minunciosamente as mãos da loiceira e o seu processo de alisamento da superfície da base e paredes inferiores de um pote. É possível perceber que estas partes do pote recebem o tratamento após as partes superiores, já que também é necessário descolar a base do pote do prato de apoio pelo qual foi construído. Além disso, nota-se que este faz parte de uma segunda etapa, ao qual a base do pote foi raspada com uma lâmina serrilhada e o excesso de barro foi retirado. Após esta etapa então a loiceira passa a alisar com a vareta de madeira polida presente na imagem. O objeto com superfície lisa ajuda a homogeneizar a superfície do pote. A presença de outros vasilhames dispersos pela mesa indica que a loiceira está sempre produzindo mais de uma panela por vez e que a etapa de tratamento de superfície também é realizada em conjunto.
DATA	01/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2294 (03/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 30 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Secagem
DESCRIÇÃO	Enquadramento aberto, evidenciando toda uma parte do quintal da loiceira. No primeiro plano se encontram panelas dispersas pelo chão, seis delas viradas de ponta-cabeça, e duas delas em posição normal, apoiadas por suas respectivas bases, sendo uma apoiada em um prato. Também é possível ver um prato de apoio vazio. Todas elas possuem formatos diferentes. No segundo plano é possível ver ainda duas panelas similares, em posição vertical normal. Todas parecem secar ao ar livre.

ANÁLISE	Na imagem é possível perceber que a secagem das panelas ocorre em diferentes etapas para as diferentes extremidades delas (superiores e inferiores). Seis panelas foram postas para secar de ponta-cabeça, o que indica que suas áreas superiores já haviam secado. Uma panela foi disposta em posição vertical comum, o que pode indicar que a base foi posta para secar antes e retoques em sua área superior foram realizados, ela também se destaca por apresentar base plana, diferente das demais que possuem bases convexas. Ademais, três panelas de bases convexas foram dispostas ao ar livre em posição vertical comum, mas ainda apoiadas em seus respectivos pratos de apoio, o que indica que sua área superior ainda estava em processo de secagem, indicando mais uma vez que as panelas possuem processos de secagem distintos, tanto entre as diferentes áreas de uma mesma panela quanto entre diferentes panelas em si.
DATA	03/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As painéis de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2515 (04/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 20 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Secagem
DESCRIÇÃO	Enquadramento aberto, destacando um sofá desgastado exposto ao sol no quintal da loiceira. Ainda em primeiro plano também é possível observar três painéis, de formatos diferentes, reclinados aos pés do sofá também expostos ao sol.
ANÁLISE	A imagem demonstra, mais uma vez, que as painéis são expostas ao processo de secagem cada qual em seu tempo. Nesta imagem específica, três painéis de formatos diferentes são expostos diretamente à luz solar, inclinadas o suficiente para que a luz penetre suas superfícies interiores. A textura totalmente seca de suas superfícies e arestas também indica que os seus processos de

	manufatura se encerraram. Além disso, dispersas solitariamente e apoiadas em um sofá desgastado, indicam que as painéis ocupam os mais variados espaços ao longo do quintal da loiceira, presentes na paisagem inteira, em busca da melhor posição ao sol.
DATA	03/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2529 (04/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 22 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Secagem
DESCRIÇÃO	Enquadramento amplo, ocupando toda uma parte do quintal da loiceira. Ao fundo da imagem, o fundo da casa, escondido pelas copas das árvores. À sombra das árvores percebe-se pessoas sentadas ao redor de uma mesa e a própria loiceira, em pé. À frente delas, de acordo com o ângulo da imagem, se encontra um conjunto de lenhas dispostas no chão. Ao longo do quintal percebem-se inúmeras panelas dispostas pelo solo, em posições diversas, mas todas em locais em que a luz do sol incide diretamente.

ANÁLISE	Percebe-se na imagem um processo de secagem final das panelas, agrupamentos dispersos em diferentes áreas do quintal, mas nota-se que todos estão posicionados estrategicamente nos pontos em que mais se irradia luz solar. Nenhuma panela se encontra posicionada na sombra. As posições diversas das panelas e o fato de nenhuma manter um prato de apoio reafirma que estas se encontram em um processo final de secagem, com todas as outras etapas de manufatura finalizadas. O amontoado de lenha posicionado no chão do quintal, próximo a algumas panelas, também indica que o processo de secagem está chegando ao fim e a etapa de queima logo iniciará.
DATA	03/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC3144 (01/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 55 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Secagem
DESCRIÇÃO	Enquadramento médio, destacando uma primeira panela, inacabada, posta ao lado da mesa. Ao fundo, em segundo plano, é possível observar mais duas panelas, também inacabadas, dispostas ao ar livre. Todas as panelas se encontram em áreas com sombra.
ANÁLISE	Observa-se que é um momento de descanso das panelas. Não há loiceira por perto, nem utensílios, ou o caldeirão Mãe Té dentro do enquadramento da fotografia. Entretanto, a textura da superfície da panela em destaque e as bordas inacabadas de todas indicam que o trabalho de manufatura e tratamento de superfície ainda não foram encerrados. Tais características inferem que a panela se encontra em

	um estado de secagem rápida, para que suas paredes estejam firmes o suficiente para a próxima etapa de manufatura. Reafirma-se então que o processo de secagem ocorre de maneiras diferentes e em diferentes momentos entre as etapas da cadeia operatória.
DATA	03/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC3539 (06/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 38 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Secagem
DESCRIÇÃO	Enquadramento aberto, evidenciando parte do quintal da loiceira. Destaca-se as panelas espalhadas pelo chão, algumas em fileiras horizontais, outras dispersas com menos ordenamento. Todas elas plenamente solidificadas. A loiceira aparece agachada analisando uma das panelas. Acima das panelas observa-se um varal com roupas.

ANÁLISE	Nota-se que todas as panelas estão dispersas de maneira organizada, enquadradas em um espaço mais reduzido, em posições variadas, mas todas com aparência de completa solidez. O varal com roupas logo acima delas indica que não estão sendo dispersas para a queima ainda. A posição da loiceira, abaixada para analisar uma das panelas, indica que estas estão em um último estado de secagem, para que toda a umidade seja evaporada e não haja problemas na queima próxima.
DATA	03/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As painéis de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2567 (04/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 32 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Queima
DESCRIÇÃO	Enquadramento aberto. Fogueira de formato piramidal em completa combustão. O fogo é alto e sobe até a altura das folhas das árvores. A paisagem do local indica que ainda se encontram no quintal da loiceira.

ANÁLISE	Assim que as panelas estão organizadas e todas as madeiras foram alocadas em sua devida posição, parte-se para o processo da queima propriamente dita. As madeiras cobrem todas as panelas e são incendiadas de maneira que queimem por completo, em fogo altíssimo, enquanto envolvem todas as panelas em seu interior, que passam por um processo de intensa cocção. Apesar de ser um processo expansivo, com fogueira grande, esta etapa também é realizada no quintal da loiceira, pois há espaço.
DATA	08/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2604 (04/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 48 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Queima
DESCRIÇÃO	Enquadramento médio. Apresenta um primeiro plano desfocado, pelas costas da loiceira, que observa com atenção o final da queima das panelas. À sua frente, um tanto distante, se encontram as panelas em meio às cinzas e brasas ainda fumegantes no chão do quintal.

ANÁLISE	Percebe-se que as madeiras passam por uma queima completa e que todo o processo não dura mais do que algumas horas. A loiceira sentada, observa os momentos finais da queima. É a primeira vez que ela é registrada sentada em meio a uma etapa da cadeia operatória. O fogo age sozinho nesta etapa. Nota-se que as panelas são deixadas em meio às cinzas e brasas até que o fogo cesse por completo. É possível perceber também que, após a queima, é comum que as panelas apresentem manchas de carvão, devido ao contato com a madeira fumegante. É possível notar também que a estrutura em que as panelas foram dispostas previamente não se sustenta, e é comum que elas desabem levemente. O que, apesar de ser um comportamento esperado, pode comprometer algumas das peças.
DATA	08/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2609 (04/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 26 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Queima
DESCRIÇÃO	Enquadramento aberto. Em primeiro plano destaca-se a loiceira, de costas, observando com atenção. Em segundo plano, uma mulher retira as panelas das cinzas, utilizando uma vara de madeira com extremidade bifurcada.

ANÁLISE	Percebe-se que as madeiras passam por uma queima completa e que todo o processo não dura mais do que algumas horas. A loiceira sentada, observa os momentos finais do processo. É a primeira vez que ela é registrada sentada em meio a uma etapa da cadeia operatória. Nota-se que ela recebe ajuda de uma mulher, que utiliza uma vara de madeira com extremidade bifurcada para retirar as panelas do restante das cinzas e brasas. É possível observar então que as panelas são retiradas ainda quentes dos remanescentes da fogueira. Percebe-se também que, após a queima, é comum que as panelas apresentem grandes manchas de carvão, devido ao contato com a madeira fumegante. É possível notar também que a estrutura em que as panelas foram dispostas previamente não se sustenta, e é comum que elas desabem levemente. O que, apesar de ser um comportamento esperado, pode comprometer algumas das peças. A luminosidade da imagem permite inferir que seja um final de tarde, o dia vai chegando ao fim, bem como os processos da cadeia operatória.
DATA	08/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC3660 (06/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 50 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Queima
DESCRIÇÃO	Enquadramento médio. Destaca-se a loiceira organizando as panelas para a queima, uma sobreposta à outra, formando uma pequena construção feita de panelas de barro.

ANÁLISE	Percebe-se que as panelas são organizadas em conjunto para a queima. As panelas maiores e com base plana servem de apoio principal para as demais. As peças com base convexa são postas logo acima, com as bordas viradas para baixo, para melhor sustentação. Entre as diferentes camadas de panelas são posicionadas varas de madeira seca. As demais panelas e adereços que não cabem em cima das outras são posicionadas nas laterais ou onde melhor se encaixarem.
DATA	08/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC3677 (06/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 50 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Queima
DESCRIÇÃO	Enquadramento aberto. Destaque para a loiceira envolvendo com toras de madeira seca o aglomerado de panelas. Em segundo plano nota-se que ainda se encontram no quintal da loiceira.

ANÁLISE	Percebe-se que as panelas são organizadas em conjunto para a queima. As panelas maiores e com base plana servem de apoio principal para as demais. As peças com base convexa são postas logo acima, com as bordas viradas para baixo, para melhor sustentação. Entre as diferentes camadas de panelas são posicionadas varas de madeira seca. As demais panelas e adereços que não cabem em cima das outras são posicionadas nas laterais ou onde melhor se encaixarem. A loiceira então forra todo o aglomerado de panelas com toras de madeira seca, construindo uma espécie de estrutura piramidal (pira) para a queima. Nota-se que o processo de queima é também realizado dentro do quintal da loiceira. Não se identifica a origem ou a espécie das madeiras utilizadas, mas nota-se o estado completamente seco em que se encontram, para otimizar a combustão.
DATA	08/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As painéis de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC4124 (08/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 29 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Queima
DESCRIÇÃO	Enquadramento aberto. Paisagem diferente, em um campo cercado, a céu aberto. A loiceira ajusta a posição das madeiras que envolvem suas painéis em posição piramidal. A arqueóloga a observa.

ANÁLISE	Percebe-se nesta imagem que se trata de uma loiceira diferente da presente nas outras fotografias. Contudo, o que se destaca é a forma similar pela qual ela organiza suas panelas para a queima, de modo que, ao final, todas fiquem envoltas em uma estrutura piramidal de madeira seca. Não é possível identificar a espécie das madeiras, mas nota-se que todas estão completamente secas, para máxima combustão.
DATA	08/07/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2049 (02/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 18 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Armazenamento.
DESCRIÇÃO	Geladeira reciclada, aberta, contendo diversas panelas de barro em seu interior. O eletrodoméstico se encontra na parte externa da casa, sobre um chão de terra. Ao fundo se encontra uma bicicleta em desuso, além de outra geladeira.
ANÁLISE	Observa-se que é muito comum a reutilização de objetos (móveis, eletrodomésticos) hora descartados, para outras atividades. Esse processo de reciclagem preenche um vasto espaço no quintal da loiceira, onde vê-se diversos desses objetos dividindo a paisagem com as panelas em suas variadas etapas da cadeia operatória. Muitas

	vezes o reuso desses objetos se entrelaça com a produção das panelas e eles são utilizados como parte das etapas de produção. Neste caso específico, é possível observar que as panelas pós-queima (pois estão todas cobertas de fuligem) foram realocadas para o interior de uma geladeira, que agora serve como recipiente de armazenagem para as panelas. É interessante notar que apenas panelas pequenas foram alocadas dentro da geladeira.
DATA	05/08/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As painéis de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2117 (02/07/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 18 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Armazenamento.
DESCRIÇÃO	No quintal da loiceira, rodeado de plantas, encontra-se um objeto cilíndrico, oco, provavelmente usado para armazenar água em sua concepção original, agora preenchido com diversas painéis e tampas de barro. Ao lado, apoiando-se no cilindro, uma tampa de vidro retangular.
ANÁLISE	Observa-se que é muito comum a reutilização de objetos, hora descartados, para outras atividades. Esse processo de reciclagem preenche um vasto espaço no quintal da loiceira, onde vê-se diversos desses objetos dividindo a paisagem com as painéis em suas variadas etapas da cadeia operatória. Muitas vezes o reuso

	desses objetos se entrelaça com a produção das panelas e eles são utilizados como parte das etapas de produção. Neste caso específico, é possível observar que as panelas pós-queima (pois estão todas cobertas de fuligem) foram realocadas para o interior de um objeto cilíndrico, aparentemente utilizado outrora para armazenar água. Agora ele é utilizado para armazenar as panelas de barro pós-queima. A presença de uma tampa de vidro apoiada ao lado do cilindro indica que existe uma preocupação em proteger as panelas das intempéries do tempo, como a chuva, o que por sua vez sugere que elas ficarão armazenadas ali até segunda ordem. É interessante notar que existe uma forte cultura de descarte e reuso de materiais, inclusive nas próprias ferramentas utilizadas no processo de manufatura das panelas, como as lâminas de facas de serra utilizadas na etapa de raspagem.
DATA	05/08/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 1 – Ficha de Análise Da Fotografia

PIF10276-2021 - Arqueologia e Histórias de vida: pesquisa arqueológica e etnoarqueológica com povos indígenas do Nordeste, Brasil - Ano 2: “As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual”

FICHA DE ANÁLISE DA FOTOGRAFIA	
IDENTIFICAÇÃO DA FOTOGRAFIA	_DSC2049 (02/09/2019)
INFORMAÇÕES TÉCNICAS	NIKON D5100 / Lente VR 50 mm
AUTORIA	Elaine Vasconcellos

FOTOGRAFIA



ETAPA DA CADEIA OPERATÓRIA	Armazenamento.
DESCRIÇÃO	Diversos modelos de panelas distribuídas no chão, empilhadas horizontal e verticalmente, apoiadas ao fundo por uma parede. As panelas localizadas na frente não apresentam fuligem, diferente das panelas empilhadas ao fundo.
ANÁLISE	Observa-se que as panelas de maior tamanho não se encontram armazenadas na geladeira ou no cilindro, mas sim distribuídas pelo chão dentro de espaço interno da casa da loiceira. A presença de fuligem apenas nas panelas ao fundo indica que apenas estas passaram pelo processo de queima. As panelas a frente não

	apresentam marcas de fuligem, além de possuírem textura mais lisa e brilhosa, típica de panelas que ainda não foram cozidas, mas que já estão em processo de secagem final. A interpolação de panelas em etapas diferentes da cadeia operatória é algo comum no processo de produção da cerâmica Xokó e muito documentado pelas diversas imagens do acervo imagético.
DATA	05/08/2022
RESPONSÁVEL PELA ANÁLISE	Paulo José de Souza Santana

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

MARTINS, Humberto. Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo. **Etnográfica** [Online], vol. 17 (2) | 2013, Online desde 20 junho 2013, consultado em 19 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/etnografica/3168> ; DOI : 10.4000/ etnografica.3168

“Diria, portanto, que o audiovisual mantém na antropologia um estatuto de marginalidade duplamente produzido e reproduzido por antropólogos visuais e não visuais”. (p. 396)

“[...]os debates sobre os filmes têm poucas ou nenhuma ligação com debates teóricos que se vão produzindo na ciência antropológica mais vasta [...] poucos painéis promovem, de facto, um encontro de abordagens visuais e não visuais;” (p.396-397)

“Apesar de investigar com imagens – fotografia e filme etnográfico (Martins 2005) –, não me assumo como antropólogo visual. A minha perspectiva é, também, a de que a distinção entre antropólogos visuais e não visuais serve apenas para efeitos de argumento textual”. (p.397)

“Esta constatação não significa que os produtos audiovisuais, mesmo sem intencionalidade científica explícita e / ou explicitada, não sirvam à antropologia e aos antropólogos”. (p.397)

“[...]o que Farnell (2011) define como uma perspectiva agencial do movimento humano – ou seja, uma antropologia que enfatiza produções espacializadas e corporalizadas de conhecimento, compostas de inúmeras interações, movimentos, gestos e olhares, que através da descrição escrita via texto não se conseguem transmitir”. (p.398)

“[...]assim, a melhor forma de captar o movimento (motion) de uma “moving person” – e de epistemologicamente manter a sua integridade – será através das imagens e dos sons (motion pictures), garantindo, assim, menor perda de informação no processo de tradução (transcrição) do observado in situ”. (p.398)

“A câmara ajudou, de facto, a “abrir” a investigação, tornando-a mais pública (percetível), não só, e em particular, para os sujeitos da investigação (Pinto 2010), mas, também, para os próprios investigadores / realizadores”. (p.398)

“Ou seja, trazem as imagens novos conhecimentos sobre a realidade social? Ou servem as imagens apenas para confirmar ou ilustrar um argumento escrito e, no limite, a sua função operatória do ponto de vista metodológico-epistemológico é residual, nada acrescentando de novo em termos de representação e / ou conhecimento?” (p.399)

“Se a imagem (fixa e em movimento, nos seus mais variados desenvolvimentos técnicos) teve um lugar de destaque como ferramenta de pesquisa e como prova (evidência) na antropologia físico-antrópica da segunda metade do século XIX, já o mesmo não se pode dizer do período de “sociologização” teórico-epistemológica da disciplina, com os paradigmas dominantes da primeira metade do século XX”. (p.399)

“Contudo, apesar de a antropologia social, em especial com a afirmação dos paradigmas teóricos funcionalistas e estruturalistas (sociológico-analíticos), ter privilegiado o invisível relativamente ao visível das culturas, dando ênfase [...] a conceitos abstratos (não visualizáveis) [...] que reivindicavam mais o lápis e a palavra escrita do que a câmara e a imagem (Wolbert 2000; Mead 1975; Temaner e Quinn 1975), a história da antropologia tem sido feita entre o verbal e o visual (Herzfeld 2011)”. (p.400)

“Os filmes realizados pela equipa de Haddon são considerados pioneiros na história do filme etnográfico, surgindo apenas três anos depois das experimentações dos irmãos Lumière nas ruas de Paris e que, considerados pelo prisma de que filmam pessoas “reais”, também podem ser vistos como filmes etnográficos (Durington e Ruby 2011)”. (p.400)

“Neste sentido, é interessante verificar como parece ser constante esta ideia de mundos em desaparecimento para uma antropologia que precisa de recorrer ao visual”. (p.401)

“Também a clássica crítica de Mead (1975) ao insuficiente uso de audiovisuais na antropologia fala da urgência em não deixar perder traços e elementos culturais e da responsabilidade dos antropólogos quanto ao seu registo por meios visuais”. (p.401)

“As fotografias assumem-se, com a ajuda das legendas (algumas muito descritivas), como um ensaio paralelo, permitindo-nos perceber de outra forma (mais sensorial) aspetos da organização da vida social local que o texto escrito não consegue passar”. (p.401-402)

“Não existe uma equalização estatutária em termos de produção argumentativa, que poderia traduzir-se, em termos concretos, na utilização de mais imagens (filmes, fotografias, desenhos) nos artigos e apresentações orais, com maior exploração dos conteúdos interpretativos associados – num cruzamento mais profícuo de várias técnicas de pesquisa, teorias e epistemologias”. (p.402)

“No entanto, Edwards aborda a impossibilidade ou falácia da câmara (registo) neutral, fazendo acionar o argumento da construção social e cultural do olhar; por um lado, não vemos todos a mesma coisa da mesma forma (Okely 2001) e, por outro, existe sempre um estilo ou escolha autoral – isto é, reconhece-se a impossibilidade de um não-estilo, desvelando, assim, o trabalho de seleção do fotógrafo / antropólogo”. (p.403)

“Vários são, de facto, os comentários depreciativos de antropólogos não visuais sobre a qualidade antropológica de alguns projetos audiovisuais e, em especial, a dos documentários”. (p.403)

“Noutras vezes, a ênfase depreciativa é colocada na dimensão espetacular do registo imagético, como se o “outro” enquanto conceito referencial da antropologia fosse apresentado como demasiado exótico, numa espécie de manipulação (edição) da sua singularidade”. (p.403)

“Uma das críticas apontadas, e discutida por Grimshaw (2001a e 2001b), sugeria que os filmes produzidos seriam cada vez menos etnográficos, seguindo convenções televisivas do género docusoap. Isto é, os filmes seguiriam indivíduos excêntricos do ponto de vista social [...]” (p.404)

“Ou seja, são feitos filmes sobre culturas, sociedades e indivíduos ou estudam-se culturas, sociedades e indivíduos através de filmes não necessariamente etnográficos na sua intenção original de produção, mas que concorrem com as abordagens textuais e analíticas sobre os mesmos objetos de estudo”. (p.406)

“[...]; isto é, as etnografias visuais em formato filmico ou fotográfico predominam e apresentam-se, normalmente, como complementos ou substitutos das etnografias que resultam em monografias escritas, seguindo algumas das convenções antropológicas convencionais [...]” (p.406)

“Isto é, o audiovisual antropológico não é nem pode ser, por um lado, uma espécie de sucedâneo dos produtos textuais (são, de facto, outras coisas o que se procura conhecer e o que se consegue conhecer), nem, por oposição extrema, poderá cair num registo que não respeite quesitos antropológicos mínimos”. (p.406)

“Apetece, pois, retomando o desafio fundador de Mead (1975), reafirmar que as imagens podem trazer novas possibilidades e oportunidades aos antropólogos nos seus processos de conhecimento (etnografia como processo) e representação do “outro” (etnografia como produto)”. (p.407)

“Esta margem faz-nos olhar para um centro (mainstream) teórico-epistemológico que teima em manter o registo metodológico por técnicas de pesquisa convencionais na antropologia: a etnografia com base na observação participante – trabalho de campo, registo escrito de notas e inquirições e passagem posterior a texto (ensaio, artigo, livro, manual) [...]” (p.410)

“. A resistência à utilização do audiovisual acaba por traduzir, assim, o desejo de manter a antropologia (e as ciências sociais, em geral) imune à contaminação pouco científica do mesmo”. (p.410)

“Por outro, em muitas sociedades, assistimos a uma mediatização e a uma espetacularização extrema de fenómenos sociais e individuais que tem como exemplos a “facebookização” das relações e interações sociais e o que chamaria o “sobretelevisionamento” dos detalhes quotidianos das vidas individuais e familiares”. (p. 411)

“De facto, assistimos a uma globalização da representação e do direito à autorrepresentação audiovisual (e. g. cinema indígena) com importantes consequências para o modo como a antropologia pode estudar estes fenómenos (Edwards 2011; Ginsburg 2011; Zoettl 2011)”. (p.411)

“Estamos, de facto, perante agentes sociais que requerem uma antropologia ao nível do indivíduo (Lahire 2005) e cujo acesso metodológico otimizado é o audiovisual”. (p.411)

“De facto, um dos contributos teóricos fundamentais do uso do audiovisual deriva, em grande medida, de uma inerência óbvia inscrita no trabalho com as imagens e que se reflete no que Farnell designa como a recusa “of the body as a static object” (2011: 151)”. (p.411)

“[...]que não pode mais ser visto apenas e só como representativo de um ou vários coletivos, mas que se afirma como experiência singular num quadro de dinâmicas relacionais e interativas em permanente mudança (Jackson 1989)”. (p.411)

“[...] a antropologia é feita com pessoas e por pessoas e de que o trabalho de campo, apesar do tempo longo e da proximidade, não garante objetividade, ajudando, pelo contrário, a situar devidamente as diversas subjetividades que resultam dos múltiplos encontros que ocorrem no trabalho de campo. Penso que esta é, de facto, uma das grandes virtudes de trabalhar com o audiovisual”. (p.412)

“[...] as imagens têm um potencial de “etnograficidade” que é atribuível numa relação específica de investigação, o que significa que qualquer uma pode servir para a análise ou a interpretação antropológica, independentemente do seu ato de produção original (Pink 2001a e 2001b)”. (p.412)

“Todas as imagens são produtos culturais e janelas de conhecimento sobre atos e formas de pensamento humano”. (p.412)

“De facto, estamos perante oportunidades mas, igualmente, perante riscos quando e se esquecermos quesitos básicos ao nível da inquirição antropológica [...]” (p.413)

“Ver através das imagens e com imagens passa pelos atos de ver (to see) e não apenas olhar (to look at), que, por exemplo, Berger (2009) constantemente reclama. Será através desta forma de “tratar” (no duplo sentido de lidar com algo e de cuidar) as imagens que a antropologia pode beneficiar da sua utilização”. (p.415)

“Neste processo, as imagens servirão para mostrar como todo o conhecimento pode ser então provisório e refundível (Edwards 2011), até porque, revelando indivíduos concretos (com um rosto, um corpo e uma voz), a emergência de subjetividades é exponenciada. [...] não só ao sujeito conhecedor, mas, sobretudo, ao sujeito conhecido, que, cada vez mais, está atento às representações que sobre si são criadas, querendo também criar e ser dono da sua representação (Edwards 2011; Ginsburg 2011)”. (p.415)

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

HISSA, Sara. A Fotografia Arqueológica: entre a Mimese e a Criação. **HABITUS**, Goiânia, v. 13, n.2, p. 71-88, jul./dez. 2015.

“Além disso, as imagens criadas por uma sociedade ou grupo não são apenas expressões da cultura visual e comunicação, mas também fazem parte do conjunto da cultura material imagética, apresentando materialidade dupla: daquilo que é, e daquilo que representa”. (p.72)

“A invenção da fotografia renovou, na primeira metade do século XIX, discussões sobre arte e natureza, de modo que, com Baudelaire e outros, a fotografia é primeiro vista como um espelho da realidade. A fotografia é então tratada como apenas técnica de captura de imagens e como o tipo mais perfeito possível de mimese [...]”. (p.72)

“Ao descrever a fotografia como uma técnica, este discurso caracteriza o fotógrafo e seu papel como neutros no processo. Charles Baudelaire e Hippolyte Taine (1828-1893) [...] percebem uma oposição entre arte e fotografia, sendo a arte essencialmente criação, enquanto a fotografia é mimese e memória documental.”. (p.72)

“No final do século XIX, ambos os mundos, o da fotografia e o mundo científico, mostram-se preocupados com os temas da objetividade e da apreensão fiel da realidade. E desde cedo, a fotografia foi utilizada como auxiliar do pensamento científico”. (p.72)

“Na arqueologia, a fotografia se tornou fundamental. Além da sua importância na apresentação de resultados, a fotografia é base para a concepção do registro como salvaguarda de informação envolvida nas práticas de campo, considerando o caráter destrutivo (ou, sob outra perspectiva, transformador) da prática arqueológica [...]”. (p.73)

“A fotografia é apenas um fragmento da amplitude do que o observador da fotografia consegue ver em um dado momento”. (p.73)

“Mais que isto, porém, a fotografia, enquanto parte do registro imagético de um sítio arqueológico, pode retratar diversos aspectos, desde os artefatos e estruturas dispostas no lugar original, até as próprias condições ambientais de trabalho no local, dependendo do enfoque desejado”. (p.73)

“Deste modo, não somente se registra, mas também se cria o objeto, de modo que se isola seleções e se consolida prioridades”. (p.73)

“Estes estudos do passado foram marcados pelo interesse na Grécia clássica, mas também pela egiptologia e a assiriologia [...]”. (p.75)

“Os vestígios da civilização egípcia foram os primeiros elementos arqueológicos a serem capturados fotograficamente, seguidos por outras civilizações antigas de maior porte, como o México maia ou o período clássico greco-romano”. (p.75)

“Um exemplo clássico é o caso de Maxime Du Champ e Gustave Flaubert, renomado romancista, que viajaram juntos pelo Egito (1849-1852) para documentar monumentos, sob o financiamento governamental francês”. (p.75)

“Com as imagens de Maxime Du Camp, visões do esplendor do passado egípcio tiveram grande circulação em meios sociais mais abastados, atingindo aqueles que não se deslocavam fisicamente para conhecer estes locais considerados tão importantes para a memória daquela época”. (p.76)

“O enfoque destes fotógrafos era difuso, não somente dedicando-se à documentação de elementos arqueológicos, mas também etnográficos ou naturais”. (p.76)

“No entanto, segundo Witmore (s/d), a fotografia não se torna presente entre os antiquários antes da década de 1850, quando a arqueologia como um todo caminha na direção de tornar-se ciência”. (p.76)

“Vários sítios arqueológicos escavados nesta época foram registrados imageticamente, ainda que não por fotografias: desenhos, croquis e pinturas foram confeccionados. Foram feitas plantas de sítios, retratando sua disposição geral [...]”. (p.76)

“Em meio ao prelúdio da cientificização da arqueologia e dos registros imagéticos manuais, o uso da fotografia em campo, portanto, foi muito limitado, mas ocorreu”. (p.77)

“sta pequena apropriação da fotografia pela arqueologia parece inaugurar na disciplina concepções da fotografia como artifício de mimese (NEWTON, 1865 II, 81, apud: WITMORE, s/d)”. (p.77)

“A partir da filosofia positivista de Auguste Comte (1798-1857), que pede por maior rigor no método de coleta de dados, por meio da experimentação, as ciências humanas buscam espelhar-se nas ciências duras, objetivando um conhecimento propriamente confiável e preditivo”. (p.77)

“Um terceiro exemplo da busca por cientificidade pela arqueologia nesta época é o refino das técnicas de escavação e de registro do sítio”. (p.77)

“Paralelamente ao processo de aprimoramento técnico em campo, desenvolvimentos na tecnologia fotográfica entre as décadas de 1850 e 1880 baratearam e simplificaram o uso da máquina e a impressão das fotos, [...] ao final do século XIX, ela era parte integrante do método de registro em escavações na Europa”. (p.78)

“O primeiro relatório a conter tanto plantas desenhadas por arquitetos, quanto documentação fotográfica foi o relatório produzido pelo arqueólogo austríaco Alexander Conze (1831-1914), relativo às escavações na ilha da Samotrácia, em 1873 (TRIGGER, 2004)”. (p.78)

“O fotógrafo-arqueólogo, que operava sob o paradigma difusionista (tendo foco de dispersão no México Maia), foi pioneiro no uso da fotografia na arqueologia, tendo tirado, além das fotos de escavações no México e no Peru [...]”. (p.78)

“Algumas das primeiras escavações a serem registradas fotograficamente foram realizadas em Yucatán, México, pelo casal Le Plongeon ao longo dos anos de 1873-85 (GUHA, s/d)”. (p.78)

“A ênfase na grandiosidade e sofisticação dos monumentos Maia que aparecem nas fotografias produzidas pelo casal Le Plongeon podem ser um produto da concepção difusionista dos arqueólogos, cujo foco de dispersão era a civilização Maia”. (p.78)

“As fotografias de Putnam eram tiradas a cada estágio da escavação e serviram tanto para ilustrar artigos acadêmicos posteriores do arqueólogo, quanto para guardar informações do sítio para futuras observações (GUHA, s/d)”. (p.78)

“Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, assiste-se a um crescente uso em campo da fotografia (GUHA, s/d)”. (p.79)

“As razões para isso parecem estar além dos avanços técnicos pelos quais atravessou a fotografia nestas décadas, estando também regidas pelas preocupações teóricas com a

relativa cientificização da prática arqueológica. A fotografia serviu então para atender a esta busca por certo rigor no registro, visto que era associada a noções de captura objetiva e imortalização da realidade”. (p.79)

“Algumas das recomendações de Petrie para a fotografia de campo arqueológica buscavam uma higienização do espaço e ressaltar contrastes para evidenciar elementos estruturais do objeto-tema (PETRIE, 1904, apud: WITMORE, s/d)”. (p.79)

“George Mortimer Wheeler (1890-1976) exibiu intensa preocupação com os métodos de registro do trabalho de campo e os métodos da própria escavação, tendo inclusive criado o método de escavar em quadras (GREEN, 1999). [...] Wheeler produziu outros tipos de foto, como de cacos de cerâmica, do momento da remoção de artefatos e do pagamento de trabalhadores (GUHA, s/d)”. (p.79)

“As fotografias produzidas pela arqueologia histórico-cultural exibiam a preocupação em cientificização, típica das ciências do século XIX e início do XX”. (p.79)

“No entanto, estas fotografias dão a impressão de falta de foco específico, especialmente as fotografias dos sítios, nas quais os enquadramentos abarcam vários elementos díspares ao mesmo tempo. Por outro lado, parece permanecer em algum grau a ênfase no monumento, típica das fotografias realizadas pelos fotógrafos-viajantes ou pelos antiquários”. (p.80)

“O enfoque metodológico da arqueologia processual, produzida a partir deste movimento, integra a construção de bancos de dados e o estabelecimento de padrões estatísticos e análises quantitativas”. (p.80)

“Este momento também experimentou transformações no que concerne ao método de escavação, [...]. Segundo Harris (1989), de forma geral os métodos de registro continuaram os mesmos [...]”. (p.80)

“As fotografias produzidas por Binford demonstram sua predileção temática pela etnoarqueologia e pela arqueologia experimental, assim como sua perspectiva sistêmica”. (p.80)

“Os temas da tecnologia material e da distribuição espacial de elementos aparecem como foco também das fotografias, tal como das discussões textuais. As fotografias aqui parecem ter caráter mais ilustrativo e demonstrativo”. (p.80)

“Para Barker, as etapas de coleta de dados (ou fatos) e a interpretação subjetiva deles devem ser claramente distintas: *For this reason, immediate on-site recording, the first*

stage in the process, should be as objective as it can be (BARKER, 1998, p. 163)”. (p.80-81)

“As fotografias, para o autor, devem sempre incluir escalas, seta indicando o norte e quadro informativo, preferencialmente não escrito à mão. Ele expressa preocupação quanto à qualidade da fotografia para eventuais ampliações e a necessidade de sempre ser produzida uma foto geral do sítio”. (p.81)

“Para o arqueólogo Harry J. Shafer (1997), os dois objetivos primários da fotografia arqueológica de campo são a “documentação” e a “ilustração” para relatórios e outras publicações. A documentação fotográfica pretende atender à necessidade de preservação por registro, em oposição à preservação do local de origem [...]”. (p.81)

“Isso significa que o arqueólogo deve procurar antecipar possíveis usos futuros da fotografia, em especial no seu uso ilustrativo, para criar ênfases e guiar questionamentos e conclusões em seus textos interpretativos”. (p.81)

“Estes dois manuais de arqueologia de campo acima mencionados tendem a reforçar a necessidade por objetividade, ideia da qual a fotografia faz parte fundamental como instrumento de mimese, no trabalho de campo de recuperação material e de registro arqueológico”. (p.81)

“Neste momento de cientificização da arqueologia, o uso da fotografia transformou-se não pela sua intensificação numérica, como no momento da arqueologia histórico-cultural, mas pela ênfase dada na sua suposta capacidade de conferir objetividade aos argumentos, reproduzir e substituir a materialidade”. (p.81)

“Buscava-se deslocar o enfoque temático e metodológico do processualismo, em crítica à concepção objetivista de método, à busca pela construção de leis gerais e ao modelo dedutivo-hipotético de investigação, próprios do paradigma anterior, assim como o funcionalismo”. (p.82)

“A partir destas ideias, a fotografia pôde ser percebida tanto como uma produção arqueológica contextualizada no tempo e no espaço sócio- -cultural, quanto uma personagem ativa no meio intelectual”. (p.82)

“Por outro lado, a fotografia enquanto parte do registro arqueológico e dos dados construídos pela prática de campo é também parte desta dimensão antrópica que é o dado arqueológico – uma construção científica – passando a ser compreendida como uma das várias perspectivas possíveis”. (p.82)

“A mídia aparece como uma parte crucial do trabalho arqueológico, tanto na apresentação de resultados e questionamentos, quanto na própria coleta de dados. A fotografia, igualmente, aparece como um elemento importante da prática e do pensamento arqueológicos, como agente social ou como imaginação arqueológica. A mídia é ao mesmo tempo artefato e mediadora entre o passado e sua visualização no presente”. (p.83)

“A disciplina arqueologia produz uma cultura material, composta por todos os registros, relatórios, plantas e publicações. Se por um lado os objetivos principais do estudo arqueológico voltam-se à evidência física, palpável e sobrevivente do passado [...]– a fotografia oferece possibilidades interessantes de estudo da própria arqueologia e do discurso sobre si mesma”. (p.84)

“Já com a reação pós-processual desconstruindo a noção de objetividade na prática e no registro arqueológico, a arqueologia abriu espaço para incursões também na arte e na filosofia”. (p.84)

“Por outro lado, de maneira geral, a arqueologia tem se utilizado da fotografia como um modo de capturar o sítio, o artefato e suas relações espaciais e preservá-los de modo preciso, duradouro e de eficiente divulgação, para substituir, salvaguardar e comunicar algo da materialidade e das ideias que a constituem”. (p.84)

“A foto nos direciona o olhar e, em alguma medida, o pensamento, a interpretação e a imaginação. [...]A imagem se transforma, por exemplo, quando o observador, após um intervalo de tempo entre duas observações, passa a perceber uma feição até então negligenciada. Também não é congelada, uma vez que pessoas diferentes compreenderão uma mesma fotografia de maneiras diversas, segundo seu “mundo visual” (HALL, 2005)”. (p.85)

“Dito isso, a fotografia arqueológica, enquanto parte essencial do registro das atividades arqueológicas e dos elementos de um sítio deve ser compreendida, também, como fundamentada em aspectos teóricos, expressando noções específicas de preservação e salvaguarda da realidade passada, sendo produzida como recortes, escolhas e construções conscientes e inconscientes e sempre sujeita à interpretação e releituras por parte do seu observador”. (p.85)

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

BURKE, Peter. **Como Interrogar A Los Testimonios Visuales** In La Historia Imaginada: Construcciones Visuales Del Pasado En La Época Moderna / Joan Lluís Palos (Dir.), Diana Carrió Invernizzi (Dir.), 2008, ISBN 978-84-936060-3-9, Págs. 29-40.

“El diálogo y la colaboración son posibles porque, con frecuencia, los intereses de los historiadores y los historiadores del arte se superponen. Unos y otros se ocupan de las imágenes como fenómeno histórico, del relato que construyen, de su recepción y de los efectos que producen”. (p.29)

“Por otro lado, son cada vez más los historiadores generales, incluidos los que se dedican a la historia política, que utilizan las imágenes como prueba documental. Para ello ponen entre paréntesis o Dejan al margen la cuestión del arte o la calidad artística, lo que no fueron particularmente distinguidos”. (p.30)

“En el ámbito académico hay un interés creciente por el estudio de a cultura visual, y en el campo de la historia han aparecido nuevos estudios sobre la utilidad de los testimonios visuales para el conocimiento del pasado y sobre el empleo de medio de este tipo, como las películas”. (p.30)

“Fuera del ámbito académico, hace mucho que las fotografías se utilizan como prueba en los tribunales de justicia [...]”. (p.30)

“Por supuesto, este interés por las pruebas fotográficas debe estar acompañado por la advertencia de sus limitaciones y los riesgos que comporta confiar en su testimonio, cuya fiabilidad ya se discutió en el siglo XIX. Dos de las principales limitaciones de las fotografías son la “fragmentación” – es decir, la necesaria selección de una parte de un todo mayor que queda desgajada de su contexto – y la “congelación”, derivada de la transformación del movimiento en inmovilidad”. (p.31)

“En otras palabras, las imágenes pueden hablar a los historiadores cuando los textos callan”. (p.32)

“Primero. Descubrir si una imagen dada procede de la observación directa o de otra imagen”. (p.32)

“A mi modo entender, es importante distinguir entre dos clases de intervisualidad. En primer lugar, están lo que a veces se conoce como *citas visuales*. Éstas presuponen la familiaridad del observador con determinadas imágenes precedentes y dependen de ella para su eficacia”. (p.33)

“[...] y los historiadores de la cultura deben considerar la posibilidad de que algunos testimonios visuales fueran concebidos igual que algunos textos, como parodias de la realidad”. (p.33)

“Puede que, en otras ocasiones, el artista tenga la intención opuesta, confiando en que el observador sea incapaz de identificar la fuente”. (p.33)

“A la hora de manejar las imágenes, es fundamental para el historiador conocer el uso de los tópicos visuales o *topoi*, que en la tradición occidental derivan a menudo del arte de la Antigüedad clásica, como han demostrado una y otra vez Aby Warburg y sus seguidores”. (p.34)

“La diferencia entre una cita y un plagio o un *topos* es a menudo difícil de establecer en la práctica y, en todo caso, es vista más como una diferencia de grado que de especie. Sea como sea, sin duda merece tenerse en cuenta”. (p.34)

“Segundo. Las imágenes deben situarse en su propia tradición cultural, con sus convenciones o reglas de representación. En la nueva disciplina, o subdisciplina, de los estudios visuales, están utilizándose cada vez más conceptos como el de “alfabetismo visual”. Yo preferiría hablar de “alfabetismos”, en plural, ya que las convenciones visuales que operan en diversos momentos y lugares son también distintas”. (p.34)

“Tercero. Como norma general, lo más probable es que cuanto más profundo sea el nivel que forma parte un detalle determinado, tanto más fiable sea la información que proporciona, pues el artista no lo está utilizando de forma consciente para probar nada”. (p.35)

“Cuarto. Conviene estudiar la recepción y, especialmente, la reutilización de imágenes como una forma de mostrar sus usos en el pasado”. (p.36)

“Quinto. Hay que ser consciente de la posibilidad de manipulación. Incluida la digital. [...] Una vez más. Debemos estar atentos a los pequeños detalles”. (p.36)

“Sexto. Debemos tener en cuenta al mediador o mediadores. ¿Quién hizo las imágenes? [...] Para nosotros como espectadores, los artistas se encuentran entre estos mediadores que pueden tener sus propios objetivos, ya sean políticos o estéticos”. (p.36)

“Séptimo. Igual que ocurre con los documentos escritos, tener dos o más imágenes es mejor que tener una”. (p.37)

“Cuando han sobrevivido los bocetos, el historiador está en mejores condiciones para analizar la importancia de las “mejoras”, en los dibujos o pinturas finales”. (p.37)

“Octavo. Hay que tener en cuenta el contexto – o, para ser mas exactos, los contextos – de las imágenes. Por ejemplo, el contexto material: las imágenes que hoy vemos en un museo hemos de imaginarlas en su emplazamiento original, en una iglesia o en un palacio”. (p.37)

“Existen también los contextos cultural, social y político”. (p.38)

“Noveno. No hay que perder de vista la interacción entre la imagen y el mundo del que esta procede”. (p.38)

“Décimo. La ultima regla es que no hay reglas. Ello se debe a la diversidad de imágenes y de preguntas que un historiador puede hacerles a dichas imágenes. Aun así, hay problemas recurrentes que animan a la generalización tanto si presentamos los resultados (como Michael Baxandall) a modo de simples “consejos” o, mas solemnemente, como “principios”. (p.38)

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As painéis de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem** – Introdução e Capítulo 1. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

“Este livro está primordialmente interessado no uso de imagens como evidência histórica”. (p.11)

“Relativamente poucos periódicos históricos trazem ilustrações e, quando o fazem, poucos colaboradores aproveitam essa oportunidade. Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários”. (p.12)

“Num ensaio em que descreve sua descoberta das fotografias Vitorianas, o falecido Raphael Samuel descreveu-se e a outros historiadores sociais de sua geração como "visualmente analfabetos". (p.12)

“Alguns estudiosos trabalhando em períodos posteriores também levaram imagens a sério, por exemplo, historiadores de atitudes políticas, "opinião pública" ou propaganda já estão utilizando há tempos a evidência de imagens”. (p.13)

“Como destacado por Francis Haskell (1928-2000) em *Art and its Images* (A história e suas imagens), as pinturas nas catacumbas romanas foram estudadas no século 17 como evidência para a história dos começos do Cristianismo (e no século 19, como evidência para a história social)”. (p.13)

“[...]Burckhardt, [...] descreveu imagens e monumentos como "testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento do espírito humano", objetos "através dos quais é possível ler as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época". (p.13)

“Outro estudioso da geração de Huizinga, Aby Warburg (1866-1926), que começou como um historiador da arte no estilo de Burckhardt, terminou a carreira tentando produzir uma história cultural baseada tanto em imagens quanto em textos”. (p.14)

“Assim, a historiadora renascentista Frances Yates (1899-1891), que começou a frequentar o Instituto no final da década de 1930, descreveu-se como sendo "iniciada na técnica de Warburg que utiliza evidencia visual como evidencia histórica”. (p.14)

“Entretanto, considerando o influente periódico Past and Present como representante de novas tendências em escrita histórica no mundo anglófono, e chocante a descoberta de que, entre 1952 a 1975, nenhum dos artigos lá publicados incluía imagens”. (p.15)

“As atas de uma conferência de historiadores americanos, realizada em 1985, e voltada para "a arte como evidencia", comprovam que os anos 80 significaram uma virada a respeito deste assunto”. (p.15)

“Nos próximos anos, será interessante observar como os historiadores de uma geração exposta a computadores, bem como a televisão, praticamente desde o nascimento e que sempre viveu num mundo saturado de imagens vai enfocar a evidencia visual em relação ao passado”. (p.16)

“Tradicionalmente, os historiadores tem se referido aos seus documentos como "fontes" como se eles estivessem enchendo baldes no riacho da Verdade, suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens”. (p.16)

“Como sugeriu o historiador holandês Gustaaf Renier, (1892- 1962) há meio século, pode ser útil substituir a ideia de fontes pela de indícios do passado no presente”. (p.16)

“O uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado a "evidencia" no sentido estrito do termo (como discutido especificamente nos Capítulos 5, 6 e 7). Deve-se também deixar espaço para o que Francis Haskell denominou "o impacto da imagem na imaginação histórica”. (p.16)

“Em resumo, imagens nos permitem "imaginar" o passado de forma mais vivida. Como sugerido pelo crítico Stephen Bann, nossa posição face a face com uma imagem, nos coloca "face a face com a história”. (p.17)

“A proposta essencial que este livro tenta defender e ilustrar é a de que imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidencia histórica. Elas registram atos de testemunho ocular”. (p.17)

“É desnecessário dizer que o uso do testemunho de imagens levanta muitos problemas incômodos. Imagens são testemunhas mudas, é difícil traduzir em palavras o seu testemunho”. (p.18)

“Para utilizar a evidência de Imagens de forma segura, e de modo eficaz, imagens, como no caso tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades”. (p.18)

“Em que medida e de que forma as formas- imagens oferecem evidência confiável do passado? Seria insensato tentar produzir uma Única resposta geral a tal questão”. (p.20)

“Da mesma forma, deve-se aconselhar alguém que planeje utilizar o testemunho de imagens para que inicie estudando os diferentes propósitos dos realizadores dessas imagens. Relativamente confiáveis, por exemplo, são trabalhos que foram realizados primeiramente como registros, documentando as ruínas de Roma antiga, ou a aparência e costumes de culturas exóticas”. (p.24)

“Podemos descrever os trabalhos relacionados neste parágrafo como "arte documentária". (p.24)

“Apesar disso, seria imprudente atribuir a esses artistas repórteres um "olhar inocente" no sentido de um olhar que fosse totalmente objetivo, livre de expectativas ou preconceitos de qualquer tipo”. (p.24)

“As tentações do realismo, mais exatamente a de tomar uma imagem pela realidade, são particularmente sedutoras no que se refere a fotografias e retratos”. (p.25)

“Desde o início da história da fotografia, o novo meio de comunicação foi discutido como uma forma de auxílio a história”. (p.25)

“O problema para os historiadores é saber se, e até que ponto, pode-se confiar nessas imagens”. (p.25)

“Como sugerido pelo escritor francês Paul Valéry (1871-1945), nossos critérios de veracidade histórica passaram a induzir a pergunta: "Poderia tal e tal fato, como foi narrado, ter sido fotografado?". Há muito tempo os jornais utilizam fotografias como evidência de autenticidade”. (p.26)

“Quanto a expressão "fotografia documental", passou a ser utilizada na década de 1930 nos Estados Unidos (logo após a expressão "filme documentário"), para referir a cenas do cotidiano de pessoas comuns, especialmente os pobres [...]”. (p.26)

“Entretanto, esses "documentos" (fig. 63, por exemplo) precisam ser contextualizados”. (p.27)

“Todos os grandes fotógrafos sentem-se livres para selecionar tema, moldura, lentes, filtro, emulsão e granulação de acordo com suas sensibilidades”. (p.27)

“Ocasionalmente, os fotógrafos foram muito além da mera seleção”. (p.28)

“Considerando a descoberta de fotografias por historiadores sociais britânicos na década de 1960, Raphael Samuel comentou de forma pesarosa sobre "nossa ignorância dos artifícios da fotografia Vitoriana", apontando que "muito daquilo que reproduzimos com tanto amor e observarmos (como acreditávamos) tão meticulosamente era falso - uma pintura na origem e intenção mesmo que fosse documentário na forma”. (p.28)

“Alguns fotógrafos interferiam mais do que outros para arrumar os objetos e as pessoas”. (p.28)

“A autenticidade da fotografia mais famosa da guerra civil espanhola, *Death of a soldier* (Morte de um soldado, de Robert Capa, inicialmente publicada numa revista francesa de 1936 (fig. 4), foi contestada por semelhantes razões. Por isso mesmo argumentou-se que "fotografias nunca são evidência da história: elas próprias são a história”. (p.28)

“Essa é certamente uma avaliação bastante negativa: da mesma forma que outras formas de evidência, fotografias podem ser consideradas ambas as coisas evidência da história e história”. (p.29)

“£, essencial haver uma crítica da fonte. Como o crítico de arte John Ruskin (1819-1900) inteligentemente observou, a evidência de fotografias "é de grande utilidade se você souber como interroga-las”. (p.30)

“Assim, o retrato não é exatamente um equivalente a uma pintura a "câmera inocente”, mas, antes, um registro do que o sociólogo Erving Goffman descreveu como "a representação do eu", um processo no qual o artista com o modelo geralmente se faziam cúmplices”. (p.32)

“Algumas dessas convenções sobreviveram e foram democratizadas na era do retrato de estúdio fotográfico, a partir da metade do século 19”. [...] os fotógrafos ofereciam a seus clientes o que foi chamado de "imunidade temporária em relação a realidade" sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais.” (p.34)

“Nesse debate, os inovadores levantaram alguns pontos importantes em detrimento dos "realistas" ou "positivistas". Por exemplo, eles enfatizaram a importância das convenções artísticas e observaram que mesmo o estilo artístico conhecido como "realismo" tem sua própria retórica”. (p.37)

“Num determinado nível, então, imagens são fontes não confiáveis, distorcendo espelhos. Contudo, elas compensam essa desvantagem ao oferecer substancial evidência num outro nível, de tal forma que historiadores possam transformar um defeito numa qualidade”. (p.37)

“Mais uma vez, imagens podem auxiliar a posteridade a se sintonizar com a sensibilidade coletiva de um período passado”. (p.38)

“Como sugerido pela última observação sobre grupos, pode ser um profundo equívoco visualizar a arte como uma simples expressão do "espírito da época" ou *Zeitgeist*”. (p.38)

“Nem sempre devemos resistir as tentações, porém esta tem a desvantagem de assumir que períodos históricos são suficientemente homogêneos para serem representados desta forma por uma única pintura”. (p.38)

“A interpretação de imagens através de uma análise de detalhes tornou-se conhecida como "iconografia”. (p.41)

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: História e Imagem – Capítulo 5: Cultura Material Através de Imagens. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

“Imagens são especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns, suas formas de habitação, por exemplo, algumas vezes construídas com materiais que não eram destinados a durar”. (p.99)

“Historiadores da agricultura, da tecelagem, da impressão de papeis, da guerra, da mineração, das navegações e das outras atividades práticas, a lista é virtualmente infinita, têm-se baseado intensamente no testemunho de imagens para reconstruir [...] bem como para mapear as mudanças súbitas ou graduais por que passaram as confecções desses instrumentos”. (p.100)

“Uma vantagem particular do testemunho das imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo, como o da impressão, por exemplo, o que um texto leva muito mais tempo para descrever de forma mais vaga”. (p.101)

“É seguramente perigoso tratar ilustrações desse tipo como uma reconstituição problemática do estado da tecnologia num determinado lugar e numa determinada época sem empreender uma crítica das fontes, identificando os artistas (no caso L. J. Goussier) e, ainda mais importante, as fontes nas quais os artistas se basearam”. (p.102)

“Historiadores urbanos há muito tempo se dedicam ao que eles chamam de “a cidade como artefato” A evidência visual é particularmente importante para esse enfoque de história urbana”. (p.103)

“Historiadores da arquitetura fazem uso regular de imagens afim de reconstruir a aparência de prédios antes de sua demolição, ampliação ou restauração: a velha catedral de São Paulo em Londres (antes de 1665), a antiga prefeitura em Amsterdã (antes de 1648), etc.”. (p.104)

“Como se poderia esperar, o emprego de imagens como evidência dessa forma não deixa de ter seus perigos. Pintores e fotógrafos não trabalhavam tendo em mente futuros historiadores [...]”. (p.105)

“Esses problemas de interpretações de evidência estendem-se à fotografia. As primeiras fotografias de cidades mostram com frequência ruas implausivelmente desertas, para evitar os borrões nas imagens causados pelo movimento nítido, ou representam pessoas em poses estereotipadas, como se os fotógrafos tivessem sido inspirados por pintores antigos (Capítulo I)”. (p.106)

“No caso de imagens de interiores de casas, o “efeito realidade” e ainda mais forte do que nas de vistas”. (p.107)

“Precisamos fazer um esforço para lembrarmos que esse imediatismo é uma ilusão. Não podemos entrar numa casa do Século 17. Aquilo que vemos quando visitamos um prédio assim, seja a cabana de um camponês ou o palácio de Versalhes, é inevitavelmente uma reconstituição na qual uma equipe de museólogos agiu como historiadores”. (p.109)

“Num ângulo positivo, imagens indiscutivelmente revelam detalhes da cultura material que as pessoas na época teriam considerado como dados e deixado de mencionar em textos”. (p.120)

“O testemunho de imagens é ainda mais valioso porque eles revelam não apenas artefatos do passado (que em alguns casos foram preservados e podem ser diretamente examinados) mas também sua organização”. (p.121)

“Imagens também revelam como os objetos eram usados, a exemplo da besta em *A batalha de San Romano*, mencionada anteriormente, ou as lanças representadas na Tapeçaria Bayeux (fig. 78)”. (p.122)

“Observando o parágrafo no qual se refere a história da cultura material, o testemunho de imagens parece ser mais confiável nos pequenos detalhes. Ele é particularmente valioso como evidência da arrumação dos objetos e de seus usos sociais [...]”. (p.125)

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: História e Imagem – Capítulo 6: Visões de Sociedade. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

“Da mesma forma, o fotógrafo americano Roy Stryker apresentou o que ele denominou de fotografias "documentárias" a historiadores como uma nova forma de "capturar itens importantes porém fugazes na cena social". (p.127)

“É um lugar-comum da história das mulheres que - como a história da infância - frequentemente teve de ser escrita a contrapelo das fontes, especialmente das fontes de arquivo, criadas pelos homens e expressando os interesses masculinos”. (p. 133)

“Existem inúmeras cenas de rua e cenas de gênero que comportariam um estudo cuidadoso, por olhos atentos, de representações de espaços e papéis femininos”. (p.137-138)

“A crescente popularidade desse gênero no século 18 sugere que aspectos da vida da classe trabalhadora estavam começando a ser percebidos como “pitorescos” pelos olhos da classe média” (p.138)

“Alguns problemas ainda permanecem. O historiado não pode se dar ao luxo de esquecer que essas imagens foram produzidas num determinado contexto, por artistas locais trabalhando para estrangeiros”. (p.139)

“A instrução da mulher bem como o seu trabalho podem ser acompanhados através do tempo graças a imagens, a partir da Grécia antiga. Um vaso grego mostra duas mulheres de mãos dadas e inclui um pequeno detalhe significativo: uma das figuras está carregando suas tábulas de escrita presas por uma tira, como se houvesse a expectativa de que algumas mulheres aprenderiam a escrever (fig. 58).” (p.139)

“Como mostraram alguns críticos de Aries, os historiadores sociais não podem dar-se ao luxo de ignorar as convenções de determinados gêneros visuais, nem tampouco as de literários”. (p.141)

“A despeito da expressão de Bingham "registros de arte", historiadores sociais não podem assumir' que imagens como essas são documentos impessoais”. (p.142)

“Mais uma vez, a leitura de uma imagem da sociedade como um simples reflexo ou instantâneo fotográfico acaba conduzindo a uma interpretação errônea”. (p.143)

“Por um lado, então, historiadores sociais precisam estar conscientes das sugestões satíricas das imagens. Por outro lado, não podem esquecer a possibilidade de idealização”. (p.144)

“Da mesma forma que romancistas, pintores representam a vida social escolhendo indivíduos e pequenos grupos que eles acreditam serem típicos ou representativos de um conjunto maior”. (p.149)

“Em outras palavras, como no caso de retratos de indivíduos, representações da sociedade nos dizem algo sobre uma relação, a relação entre o realizador da representação e as pessoas retratadas. A relação pode ser igualitária, mas no passado ela frequentemente foi hierárquica [...]”. (p.149)

“[...] como argumentado pelo crítico americano Alan Trachtenberg, "um(a) fotógrafo(a) não tem necessidade de persuadir um espectador a adotar o seu ponto de vista, porque o leitor não tem escolha; na fotografia vemos o mundo pelo ângulo da visão parcial da câmera, da posição em que ela estava no momento em que o dispositivo para bater a chapa foi acionado”. (p.149)

“A importância da distância social ou cultural é particularmente clara nos casos em que o artista ou fotógrafo é um estranho a cultura que está sendo retratada”. (p.151)

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: História e Imagem – Capítulo 8: Narrativas Visuais. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

“Toda imagem conta uma história”. (p.175)

“Na era da fotografia, a lembrança de determinados acontecimentos tornou-se cada vez mais intimamente associada com suas imagens visuais”. (p.175)

“A quantidade dessas imagens e a velocidade com a qual elas se transmitem são novidades, mas a revolução televisual na vida cotidiana não nos deve fazer esquecer a importância de imagens de acontecimentos em períodos anteriores”. (p.175)

“Na era do cinema, tomou-se possível para os espectadores imaginarem que estavam assistindo a ascensão de Hitler. Antes da câmera, gravações em madeira e gravuras já desempenhavam funções semelhantes”. (p.176)

“Pinturas narrativas trazem problemas de sua própria natureza tanto para os pintores quanto para os leitores - a metáfora da "leitura" de imagens é especialmente apropriada nesse caso. Por exemplo, há o problema da representação de uma sequência dinâmica na forma de uma cena estática, em outras palavras, do uso do espaço para substituir ou para representar o tempo”. (p.179)

“O problema está na representação de um processo enquanto se evita a impressão de simultaneidade”. (p.179)

“Leitores de imagens que vivem numa cultura ou num período diferente daqueles no qual as imagens foram produzidas se deparam com problemas mais sérios do que leitores contemporâneos a época da produção”. (p.180)

“O papel das imagens como agentes é ainda mais obvio no caso das revoluções. Revoluções sempre foram celebradas, por meio de imagens, desde que obtivessem sucesso [...]. Entretanto, pode-se argumentar que a função das imagens é ainda mais importante enquanto a revolução está acontecendo. Elas têm muitas vezes contribuído para politizar pessoas comuns, especialmente - mas não exclusivamente -, em sociedades pouco letradas”. (p.182)

“Alguns dos problemas que surgem da tentativa de transformar uma história numa cena podem ser evitados com a exposição de duas ou mais imagens do mesmo acontecimento”. (p.189)

“Em primeiro lugar, como já vimos, contar a história através de imagens seria impossível sem a utilização de fórmulas visuais. Sua função é de facilitar a tarefa do espectador bem como a do narrador, tornando certas ações mais reconhecíveis, ao custo da eliminação de algo da sua especificidade. É também necessário contextualizar a narrativa”. (p.192)

“Há muito tempo se percebeu o potencial do filme, bem como o da fotografia imóvel, como fontes históricas”. (p.193)

“Quanto a história social, o exemplo dos filmes antropológicos mostra como o novo meio de comunicação foi usado a partir do início do século 20 para registrar costumes sociais”. (p.194)

“O problema, mais uma vez, é avaliar essa forma de evidência, desenvolver um tipo de crítica da fonte que possa levar em conta as características específicas do meio de comunicação, a linguagem da imagem em movimento. Como no caso de outros tipos de documentos, o historiador precisa enfrentar o problema da autenticidade”. (p.194)

“Por razões técnicas Franz Boas, por exemplo, foi forçado a filmar as danças noturnas de Kwakiutl durante o dia, de tal forma que o que agora vemos é o registro não de uma dança, mas de uma especial "performance encomendada". (p.194-195)

“Os filmes de Robert Gardner sobre rituais guerreiros entre os Dani da Nova Guiné dão a impressão de registrar lutas específicas, mas a respeito da sua orgulhosa observação sobre "realidade capturada instantaneamente" os filmes são realmente constituídos de tomadas de lutas diferentes combinadas numa única batalha”. (p.195)

“Com relação as imagens em si, o foco, a iluminação e a composição são várias maneiras de enfatizar certos aspectos do assunto à custa de outros”. (p.195)

“Um outro processo de seleção e elaboração acontece no estúdio, como jornalistas - e historiadores -, os diretores de filmes editam seu "texto" escolhendo certas imagens e omitindo outras”. (p.195)

“Em qualquer caso, as pessoas que fazem filmes têm suas próprias visões dos acontecimentos”. (p.195-196)

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: História e Imagem – Capítulo 11: A História Cultural das Imagens. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

“Ainda assim pode ser razoavelmente argumentado, tanto contra iconógrafos clássicos quanto contra pós-estruturalistas, que O significado das imagens depende do seu "contexto social”. (p.225)

“Da mesma forma que os estruturalistas, as feministas enriqueceram muito o patrimônio interpretativo comum no sentido de que se tornou virtualmente impensável ignorar o tópico do gênero sexual, quando se analisam imagens, da mesma forma que era muito difícil, anteriormente, ignorar a questão das classes sociais”. (p.226)

“[...] o que Barthes descreveu como "a retórica da imagem", as formas pelas quais ela opera para persuadir ou obrigar os espectadores a fazer determinadas interpretações, [...] colocando o espectador na posição de testemunha ocular do acontecimento representado”. (p.227)

“A história da recepção de imagens, da mesma forma que a dos textos, enfraquece a noção de senso comum, de má compreensão, mostrando que diferentes interpretações do mesmo objeto, ou ainda do mesmo acontecimento, são normais e não aberrações, e que é difícil encontrar boas razões para descrever uma interpretação como "certa" e outras como "erradas”. (p.229)

“Como grafite, estes atos de iconoclasmos fornecem um rico veio de evidências para a história das respostas às imagens”. (p.231)

“Não é de admirar, pois, que os produtores de imagens tentem controlar as interpretações dadas aos seus artefatos pelo público, dando a ele chaves de diferentes espécies. Algumas destas tentativas de controle são pictóricas, formulando dispositivos como, por exemplo, a ênfase dada a uma pessoa e não a outra por diferenças em tamanho ou cor”. (p.231)

“Alternativamente, as respostas dos espectadores podem ser influenciadas ou manipuladas por meios textuais, das inscrições em medalhas às legendas em fotografias”. (p.231)

“O ponto de vista que eu utilizei para escrever este livro é que as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêem o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação”. (p.232)

“O testemunho das imagens é algumas vezes descartado pela razão de que tudo que elas mostram são convenções para representações correntes em uma determinada cultura. Existe um conflito permanente entre "positivistas", que acreditam que as imagens veiculam informações confiáveis sobre o mundo 'exterior', e os céticos ou estruturalistas, que afirmam que não”. (p.232)

“Os últimos focalizam a atenção na imagem e somente nela, na sua organização interna, nas relações entre suas partes e entre uma imagem e outras do mesmo gênero, enquanto

os positivistas tentam perscrutar através da imagem para perceber a realidade além dela”. (p.232)

“Em vez de descrever imagens como confiáveis ou não confiáveis, adeptos da terceira via estão preocupados com graus ou formas de confiabilidade e com confiabilidade para propósitos diferentes”. (p.233)

“Eles alegam que no caso das imagens - como no caso de textos - as convenções filtram informações sobre o mundo exterior, mas não excluem. Somente em casos raros, como no caso das "raças monstruosas" (Capítulo 7), e que os estereótipos são tão grosseiros que excluem toda a informação”. (p.233)

“Em outras palavras, os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos”. (p.233)

“Imagens de outras culturas podem ser imprecisas e preconceituosas, como vi muitas e muitas vezes, mas como evidências dos próprios preconceitos elas não poderiam ser melhores”. (p.234)

“Naturalmente, como no case de textos, qualquer um que queira usar imagens como evidência, necessita estar constantemente em guarda para o aspecto - muito óbvio, ainda que algumas vezes esquecido - de que a maioria delas não foi produzida com este propósito”. (p.234)

“Aliás, frequentemente, tiveram seu papel na "construção cultural" da sociedade. Por todas estas razões, as imagens são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar do passado”. (p.234)

“Ao contrário, o que este livro tentou mostrar é que as imagens são muitas vezes ambíguas ou polissômicas. E levou algum tempo provando que é muito mais fácil generalizar sobre como não ler imagens, e as armadilhas que aguardam nossos enfoques”. (p.234)

“As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo, a visão masculina das mulheres, a da classe média sobre os camponeses, a visão dos civis da guerra, e assim por diante”. (p.236)

“O testemunho das imagens necessita ser colocado no "contexto", ou melhor, uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante) [...]”. (p.237)

“Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais [...]”. (p.237)

“No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos - incluindo ausências significativas - usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir”. (p.238)

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As painéis de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2005, V. 48 Nº 2.

“Constatamos que o cinema e a antropologia de terreno têm, desde o seu nascimento, uma participação comum num mesmo processo de observação científica. O seu nascimento coincide com a sistematização da atitude analítica como um dos aspectos predominantes na atitude científica do século XIX e com a expansão industrial”. (p.615)

“Se a viagem entre os continentes permitia alcançar a visão efêmera do outro, a fotografia e depois a câmara cinematográfica tornaram possível armazenar essas visões. Estas, construídas pelos operadores das novas máquinas, não eram inocentes. Transportavam consigo as interpretações subjetivas dos operadores, inseparáveis dos discursos dos respectivos impérios e dos objetivos institucionais da sociedade ocidental”. (p.615)

“As sociedades e as culturas permaneceram como que divididas em predominantemente observadas (fotografadas, estudadas, cinematografadas) e predominantemente observadoras (que fotografam, estudam, produzem filmes), orientais e ocidentais, sul e norte, pobres e ricos, rurais e urbanas, femininas e masculinas”. (p.616)

“A ciência e a antropologia permanecem sobretudo textuais, e à imagem pouco mais resta do que servir a propósitos de ilustração ou popularização da ciência. Essa

tendência manter-se-á não obstante o desenvolvimento de muitas e boas práticas de utilização da imagem”. (p.616)

“Só o advento da era digital do DV – “a utopia tornada máquina” (Sabouraud, 1999) – tornou definitivamente autônomo o investigador em sua tarefa de desenvolvimento de seu projeto de passagem ao terreno e às imagens e, conseqüentemente, da realização de seus filmes e documentos visuais digitais”. (p.616-617)

“Na realidade, trata-se de uma mudança vertiginosa jamais verificada anteriormente na história da humanidade, e os meios digitais são freqüentemente apresentados como o “motor” dessa mudança”. (p.617)

“O digital, porém, tornou-se “metáfora cultural” de crise e transição – de passagem da “representação” para a “simultaneidade”, “telepresença”, “interatividade”, “teleação”.” (p.617)

“Tornam-se caducas as categorias como “amadores” e “profissionais”. Desenvolve-se uma intensa atividade de produção descentrada, nas margens, com base numa multiplicidade de pólos, que cada vez mais entram em processos de produção e de interação em rede”. (p.618)

“Surgem, também, novos desafios e novas áreas de investigação relacionados com a sociedade, a cultura e o conhecimento em rede – [...] que urge trazer para o centro da investigação na antropologia (Hine, 2000), com a convicção de que a sociedade, o pensamento e a cultura de cada época se refletem em sua técnica (Wiener, 1998)”. (p.619)

“As novas tecnologias digitais e sobretudo a hipermídia constituem uma forma, porventura mais eficaz, de integração da antropologia visual com a antropologia (escrita) e da antropologia com a antropologia visual; de imagens, sons e audiovisuais com a escrita; dos filmes com a reflexão teórica [...]”. (p.620)

“A primeira função das imagens em antropologia foi (e é) documentar, isto é, criar algo portador de informação que traz em si a inscrição e o registo de um acontecimento observável ou verificável”. (p.621)

“As tendências visualizantes do discurso antropológico ocidental abriram o caminho para a representação cinematográfica de outros territórios e culturas. [...]Montra da antropologia ao armá-la com a evidência visual não só da existência dos outros mas também da alteridade [...] (Shohat & Stam, 2002, p. 122 e 125)”. (p.621)

“As instituições científicas reconhecem nos filmes de exposição características não só de qualidade instrumental, mas também de natureza simbólica (sistemas de símbolos e modo de estruturação, “gramática das imagens”: modos de apresentação dos conteúdos, modos de construção da mensagem, carácter apelativo das imagens e das vozes do comentário), úteis à pesquisa e à comunicação científica e, no caso concreto, à etnografia e à antropologia”. (p.623)

“Nesse proceso de comunicação, a centralidade é a escrita ou o comentário dirigido ao espectador, servindo as imagens como ilustração, demonstração ou contraponto. Prevalece sobretudo o som assíncrono. Pode, no entanto, recorrer-se ao som síncrono (som ambiente) para criar no espectador um efeito de realidade”. (p.623)

“Outras formas narrativas de natureza exploratória constituem modalidade diferente de utilização da imagem na pesquisa etnográfica e na apresentação pública de formas acabadas. Essa se centraliza na prioridade dada à observação, à construção da narrativa baseada na imagem, às vozes e sonoridades locais, à utilização de arquivos documentais. É esse processo que melhor caracteriza o trabalho antropológico e que se tornou método tanto no cinema documentário (Flaherty, Vertov) como na antropologia visual (Rouch, MacDougall, John Marshall, Trinh T. Minh-há) (Ribeiro, 2004)”. (p.624-625)

“As primeiras imagens enriqueceram as coleções dos museus, os arquivos, as enciclopédias cinematográficas. Além da função de preservação das culturas atribuída à “antropologia de urgência” e de comunicação da ciência, desenvolvem-se práticas de

constituição de acervos com múltiplas funções museológicas e de investigação como a realização de estudos sistemáticos e comparativos”. (p.625)

“Hoje, com o desenvolvimento das tecnologias digitais, o processo pode generalizar-se, cabendo aos antropólogos visuais a missão de orientar a conservação, animação e divulgação de coleções e arquivos de empresas, instituições públicas, famílias”. (p.627)

“A primeira e a mais simples utilização das imagens na investigação em ciências sociais e, mais especificamente, na etnografia e na antropologia, foi (e é) como auxiliar de pesquisa. Nessa situação as tecnologias da imagem constituem instrumentação de pesquisa ou “instrumento do conhecimento”. (p.628)

“A instrumentação científica introduzida no processo de pesquisa é apenas complementar dos métodos tradicionais: funciona como instrumento de prova e controle, de análise minuciosa e detalhada e como bloco de notas extraordinariamente eficaz”. (p.628)

“Às atividades interiores (representações mentais) o acesso sobretudo faz-se por meio da palavra-fala ou com o apoio da palavrafala (vozes locais). Daí a importância dos registros de áudio”. (p.628)

“No entanto, freqüentemente se admite a natureza socialmente construída da realidade cultural e a natureza experimental de nossa compreensão de qualquer cultura, e é nesse contexto que de modo habitual se situa a antropologia visual, identificada por vezes como pós-estruturalista e pós-modernista”. (p.629)

“O investigador torna-se presente desvelando ou mostrando a experiência do antropólogo no terreno, o seu lugar de observação, as relações estabelecidas, os saberes aí adquiridos ou construídos a partir daí. Inscreve a sua experiência pessoal num duplo contexto, o da relação com os observados (diálogo de mediação entre si e o outro) e o da relação com os leitores ou espectadores”. (p.630)

“Contendo potencialidade de conjugar várias formas de análise, de reflexão, de interpretação e de vozes (incluindo a dos sujeitos da pesquisa), a hipermídia tem o potencial de ir além do processo de “descrever” a cultura para tentar o centro da própria “experiência da cultura”. (p.631)

“Permitindo armazenar, organizar uma grande quantidade de informação proveniente de uma multiplicidade de meios e torná-la facilmente acessível e utilizável, as tecnologias digitais e a hipermídia tornam possível apresentar todo o percurso de um investigador, articular o processo desenvolvido ao longo de décadas e conduzem a contínuas reescritas do percurso [...]”. (p.632)

“A antropologia visual ou antropologia da comunicação visual [...] centra-se em três objetivos principais: a utilização das tecnologias de som e da imagem na realização do trabalho de campo [...]; a construção de discurso ou narrativas visuais (o uso das tecnologias na apresentação dos resultados da pesquisa [...]) e o desenvolvimento de retóricas convincentes (de boas práticas) [...] que permitam o conhecimento da sociedade e da cultura e o desenvolvimento da teoria em ciências sociais”. (p.632-633)

“O campo da antropologia visual inclui três domínios separados, embora interdependentes: 1. O estudo das manifestações visuais da cultura – expressão facial, movimento corporal, dança, vestuário e adornos corporais, uso simbólico do espaço, ambiente arquitetural e construído, os objetos. 2. O estudo dos aspectos picturais da cultura, das pinturas das cavernas a fotografias, filmes, televisão, vídeo doméstico, etc. 3. O uso dos meios visuais para comunicar o saber antropológico. (Pink, 1992, p. 124)”. (p.633)

“Nem sempre a relação entre a antropologia e a antropologia visual foi pacífica. Os antropólogos desconfiaram das imagens ao mesmo tempo em que mantiveram uma secreta esperança de que estas lhes resolvessem alguns problemas (o da objetividade)”. (p.634)

“Assim integraram fotógrafos e cineastas nas missões científicas e procuraram estabelecer pontes entre os antropólogos e documentaristas (cartas de Rivers a Vertov)”. (p.634)

“Nesse sentido, a antropologia visual “abre novos campos de exploração e novos terrenos” e “uma nova maneira de conceber a antropologia” (Piault, 1999, p. 16). Estes, surgidos pelo “efeito singular de sociedade”, pela pressão dos estudantes em fazer entrar o cinema na prática de estudo e no trabalho de campo perante a precariedade de inovação nas instituições acadêmicas”. (p.636)

“A antropologia visual apresenta-se como um campo de investigação e de desenvolvimento de práticas que constituem um desafio aos estudantes e às instituições universitárias no âmbito das atuais mudanças do ensino superior. Constitui-se como amplo campo interdisciplinar entre as ciências sociais e as artes, as ciências e as tecnologias da comunicação”. (p.637)

“Simultaneamente virada para o trabalho de campo, para a comunicabilidade, para o trabalho em rede e para as dinâmicas de interação em grupo [...], a formação em antropologia visual remete continuamente à mobilidade dos estudantes e dos docentes não só como estratégias de abertura no âmbito da formação, mas também da produção e como ritual de passagem para a investigação-produção científica que emerge da sociedade e voltada para a sociedade”. (p.638)

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

SILVA, A. F.; PELLEGRINI, A. C. P. Imagens Dos Asurini Do Xingu Refletindo Sobre A Importância Dos Acervos Fotográficos Nos Museus. *HABITUS: Goiânia*, v. 17, n.1, p. 163-184, jan./jun. 2019. DOI 10.18224/hab.v17i1.6550

“O objetivo é mostrar que a fotografia não deve ser entendida apenas como um complemento visual para um texto escrito, pois se trata também de uma narrativa visual. Ou seja, que as imagens que constituem este acervo fotográfico não são apenas a ilustração de uma pesquisa, mas também, a narrativa visual de uma longa experiência vivida e compartilhada entre uma pesquisadora e o povo Asurini do Xingu”. (p.163)

“Neste sentido, a noção de objetividade da imagem – cara aos antropólogos da chamada “antropologia de urgência” – é transposta pela noção de subjetividade da imagem à medida que se reconhece que as imagens são produzidas a partir de um olhar, de uma experiência etnográfica e em um contexto de diferentes relações e de encontro de subjetividades. As imagens fotográficas, portanto, são representações, podendo adquirir diferentes significados analíticos (RIBEIRO, 2005)”. (p.165)

“Com isso, se pode analisar e reanalisar os fenômenos culturais para além da experiência vivida em campo ou do texto (escrito) etnográfico”. (p.165)

“Neste texto pretendemos apresentar uma proposta metodológica de análise de imagens fotográficas. [...]O objetivo é corroborar a ideia difundida na literatura antropológica e museológica de que a fotografia não deve ser entendida apenas como um complemento visual para um texto escrito, pois se trata também de uma narrativa visual”. (p.165)

“Além disso, havia o interesse de produzir uma documentação (escrita e visual) sobre esses saberes e, ao mesmo tempo, de refletir antropológicamente sobre o modo como este povo indígena produzia os seus objetos e (re)produzia o seu modo de viver, considerando o desequilíbrio na sua pirâmide etária e a intensificação do seu contato com o modo de vida ocidental e os bens industrializados (SILVA, 2008, 2009, 2013)”. (p.167)

“As velhas gerações de Asurini foram sempre muito receptivas a essas pesquisas e, muitas vezes, externavam sua preocupação de que as novas gerações não conseguiriam manter a reprodução de seus saberes tradicionais”. (p.167)

“Este projeto teve desdobramentos nos últimos anos e, atualmente, a pesquisa sobre a história de ocupação da T.I. Koatinemo se constitui numa ferramenta de enfrentamento dos Asurini contra as ameaças constantes à sua soberania territorial (SILVA et al., 2011; SILVA, GARCIA, 2015)”. (p.168)

“Neste sentido, as imagens que constituem este acervo fotográfico resultam de uma experiência vivida e compartilhada entre esta pesquisadora e os Asurini do Xingu. Ao mesmo tempo, lembrando a proposição de Samain (2006, p. 57), estas imagens também tentam desvendar um mundo e fazer entender esta experiência “para quem nunca esteve lá”. (p.168)

“[...] com o objetivo de estudar essas fotografias a partir de dois aspectos: 1) como documento, considerando as fotografias como uma fonte de dados sobre um determinado universo cultural e contexto social e histórico; 2) como um meio de compreender uma determinada experiência de trabalho de campo e de construção de um conhecimento e representação sobre o “outro” (BITTENCOURT, 2006, p. 200-201)”. (p.169)

“No que se refere à “produção”, de antemão as fotografias foram classificadas como “foto-documentação” (ROSE, 2012, p. 20-27; 301), tendo em vista que as mesmas foram produzidas em um contexto de pesquisa etnográfica e arqueológica e para

documentar e analisar determinados fenômenos visuais, estando claramente conectadas aos problemas de pesquisa”. (p.169)

“Em termos da “imagem em si” privilegiamos uma “análise de conteúdo” (ROSE, 2012, p. 81-104), separando as fotografias em dois grandes conjuntos que correspondem aos dois temas principais destas pesquisas junto aos Asurini: 1) os processos de produção, uso, armazenagem e descarte dos seus conjuntos artefatuais (Figuras 1 e 2); 2) a sua história de ocupação territorial (Figura 3)”. (p.169)

“Esta parte do processo de curadoria do acervo – desenvolvido por Ana Carolina Pais Pellegrini – iniciou com o trabalho de catalogação do material imagético relativo aos processos de produção, uso, armazenagem e descarte dos conjuntos artefatuais – 4.503 fotografias relativas à pesquisa desenvolvida, entre os anos de 1996 e 2008”. (p.169)

“Metodologicamente, a catalogação das fotografias foi realizada a partir da definição de categorias temáticas que aparecem referidas no banco de dados como pastas, conjuntos e subconjuntos temáticos”. (p.170)

“Assim, a catalogação das fotografias resultou em um total de quinze pastas [...]”. (p.171)

“Observando a Figura 6 de categorias temáticas exaustivas é possível perceber que o maior número de imagens fotográficas diz respeito à tecnologia cerâmica Asurini [...]”. (p.171)

“Na Figura 7 que diz respeito às imagens por conjunto temático e com discriminação de subconjuntos (p.ex. 4, 4.1, 4.2) se pode observar que as categorias temáticas exclusivas novamente reiteram uma preponderância na produção de imagens com um conteúdo relacionado à tecnologia cerâmica”. (p.172)

“Na Figura 8 que mostra as categorias temáticas esclarecedoras e, neste caso, correspondendo às subpastas do conjunto “processos produtivos da cerâmica”, também aparece uma quantidade maior de imagens relacionadas com o processo de produção

da cerâmica [...] dentro deste as imagens referentes aos processos de queima e manufatura se sobressaem, pois estas implicam numa sequência maior de operações”. (p.173-174)

“Portanto, à medida que vamos separando as imagens em categorias mais específicas, mais claramente vamos identificando a preeminência de determinadas temáticas e produzindo um maior detalhamento dos conteúdos e, por que não dizer, refinando uma narrativa visual”. (p.174)

“Esta catalogação das fotografias em diferentes categorias temáticas possibilitou constatar a relação entre o conteúdo das imagens e o processo de produção das imagens. As fotografias – em termos quantitativos e de temática – fixaram aquilo que era o interesse primordial da pesquisadora, ou seja, os processos de produção, uso, armazenagem e descarte da cultura material, destacando-se os elementos relacionados com a tecnologia cerâmica (Figuras 5 e 9)”. (p.174)

“Além disso, se pode apreender o modo como, numa pesquisa etnoarqueológica, o olhar e a descrição etnográfica são focados na tentativa de compreender a relação entre atividades, comportamentos e materialidade. [...] Neste sentido, a catalogação também possibilitou uma reflexão autocrítica da pesquisadora em termos da sua prática etnográfica”. (p.175)

“A partir da criação desta catalogação temática do acervo foi realizado um exercício de desmanche de cada conjunto numa tentativa de elaboração de novas categorias temáticas. A intenção era reagrupar as fotografias a partir de outro olhar sobre o conteúdo das imagens. [...] Com isso ficou evidente que o conteúdo das imagens apresenta múltiplos significados e, portanto, pode ser interpretado de diferentes maneiras de acordo com o olhar do espectador.”. (p.176)

“Seguindo a proposição de alguns autores considera-se, neste trabalho, a catalogação das imagens como a realização de um estudo sobre os Asurini de maneira análoga a uma etnografia, mas por meio de objetos visuais (BITTENCOURT, 1998; LEITE, 1998; NOVAES, 2012, 2014)”. (p.177)

“Ao mesmo tempo, elas permitem a reiteração da observação etnográfica, a reavaliação de aspectos ecológicos, sociais, tecnológicos e cosmológicos – por parte de quem viveu a experiência etnográfica”. (p.177)

“Na continuidade do processo de curadoria se pretende avançar na análise das imagens em termos da “audiência” e, neste caso, o nosso espectador alvo serão os próprios Asurini”. (p.177)

“Na medida em as imagens fotográficas forem por eles apropriadas teremos a oportunidade de vivenciar diferentes insights sobre os temas das pesquisas e sobre os conteúdos específicos das fotografias”. (p.177)

“Se concordarmos que o significado da imagem fotográfica é plural, então é necessário admitir que a análise de acervos fotográficos é potencialmente um trabalho infinito e, ainda, que se trata de um exercício interpretativo no qual o próprio objeto da análise é dotado de uma subjetividade”. (p.178)

“Uma fotografia precisa ser analisada em termos dos seus processos de produção, conteúdo e consumo. Se as coisas têm histórias cumulativas o mesmo acontece com as fotografias e, por isso, sua infinita reprodutibilidade está ligada a essas relações cambiantes do objeto visual (EDWARDS, 2001)”. (p.179)

“Neste sentido, ela deve ser apreendida como um objeto visual que trás em si uma temporalidade e um engajamento com um determinado espaço social; mas no sentido de que a fotografia remete a um tempo-espaço passado, sendo também, um objeto do tempo-espaço presente, para o qual este passado é transportado (EDWARDS, 2001)”. (p.179)

“Assim, acessar determinadas fotografias do passado pode ser uma forma de trazer as histórias pessoais e/ou familiares de volta para o presente. Ao mesmo tempo, essas pequenas e particulares histórias podem se atrelar a grandes histórias, sendo que as

fotografias podem coincidir com uma história oral, tornando-se também um documento histórico (TSINHNAHJINNIE, 2003)”. (p.179)

“Ou seja, o tema da organização social e do parentesco veio à tona quando os Asurini olharam para as fotografias e viram nelas não a imagem em si, mas as pessoas; um modo de ver imagens fotográficas, aliás, que não se restringe ao contexto Asurini (AIRD, 2003; DRIESSENS, 2003)”. (p.179)

“As imagens por terem agentividade tornam visível o invisível e permanecem socialmente e historicamente ativas, possibilitando o refazer de seus múltiplos significados, atuando ora como vetores dos pronunciamentos visuais dos atores sociais, ora como atores sociais elas mesmas, articulando e construindo campos de ação social (AIRD, 2003; BITTENCOURT, 2006; DRIESSENS, 2003; EDWARDS 2001; TSINHNAHJINNIE, 2003; VILELA, 2015)”. (p.180)

“Um dos aspectos da análise de imagens fotográficas é a possibilidade de reconstituir as histórias culturais, entender os processos de mudança social e o impacto do colonialismo e da dinâmica das relações interétnicas (AIRD 2003; BITTENCOURT, 2006; DRIESSENS, 2003; TSINHNAHJINNIE, 2003)”. (p.180)

“Essas imagens, portanto, comunicam histórias da pesquisa e da relação da pesquisadora com este povo amazônico. Elas comunicam as diferentes nuances de um encontro etnográfico e provocam uma reflexão autocrítica sobre as razões “de ter estado ali”. (p.181)

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As painéis de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

NOVAES, Sylvia Caiuby. A Construção De Imagens Na Pesquisa De Campo Em Antropologia. Iluminuras, Porto Alegre, v.13, n.31, p.11-29, jul./dez. 2012

“Acreditava-se que estas técnicas permitiam “a exatidão, a verdade, a própria realidade”, suplantando outros registros documentais, como o desenho e a gravura. O mimetismo da realidade, propiciado por estas novas invenções provocava enorme fascínio, tanto entre pesquisadores, quanto nos povos por eles pesquisados”. (p.11)

“A fotografia acompanha os antropólogos em suas pesquisas de campo desde que foi inventada, em meados do século XIX. Boas já trabalhara com ela em 1883, quando fez suas pesquisas na Ilha de Baffin”. (p.11)

“George Hunt, em uma de suas cartas a Boas comenta sobre a diferença entre as fotografias de artistas e antropólogos. Segundo Hunt, o grande fotógrafo, ao contrário de Boas, havia deixado de fotografar os aspectos mais importantes do ponto de vista Kwakiutl e apenas se interessava por efeitos visuais”. (p.12)

“As fotografias são para eles instrumento de uma “metodologia sistemática de precisão e integridade”. (Edwards, 2011: 162). “Cada fotografia em si pode ser vista como essencialmente objetiva, mas a justaposição de duas fotos diferentes ou contrastivas já é um passo em direção à generalização científica” (Bateson e Mead, 1942: 53, in Edwards, 2011: 164)”. (p13)

“Roquette-Pinto, é o primeiro cientista a fazer uso da fotografia em 1912, quando acompanha por 5 meses a Comissão Rondon, captando inúmeras fotos sobre os Pareci”. (p.13)

“Importa perceber o quanto a fotografia aparece como recurso estratégico que se alia ao caderno de campo, permitindo registrar o que dificilmente conseguimos descrever em palavras, seja pela densidade visual daquilo que registramos, seja por seu aspecto mais sensível e emocional”. (p.13)

“Minhas primeiras fotos datam de minha primeira pesquisa de campo numa aldeia Bororo, em 1970. Na época a digital ainda não existia e fotografava em filmes pb, cor e slides, primeiro com uma câmera Pentax e alguns anos depois com uma Nikon”. (p.14)

“Esta se demonstrou uma estratégia de pesquisa das mais interessantes. Por um lado eu dava as fotos de presente, tendo assim algo que eu mesma fizera e que poderia doar a eles. Por outro lado as fotos desencadeavam conversas que eram cruciais em termos de dados de pesquisa”. (p.17)

“As fotografias são neste sentido estratégicas: o tema “não cai do céu”, ele é motivado pelas fotos, que permitem ao pesquisador introduzir questões, esclarecer dúvidas, colher ricos depoimentos, acompanhar as discussões que as fotos suscitam entre as pessoas”. (p.17)

“Levei e exibi na aldeia os filmes realizados em 1935 entre os Bororo por Dina e Claude Lévi-Strauss e, mais recentemente levei outros dois filmes: *Matto Grosso the Great Brazilian Wilderness* e *The Hoax* “. (p.17)

“Os filmes foram exibidos em uma grande tela de lençol improvisada em um grande barracão. O evento transformou-se num grande acontecimento na aldeia e tivemos que repetir a exibição mais duas noites, tal era para eles a emoção de ver as filmagens realizadas 80 anos atrás”. (p.17)

“Os Bororo e inúmeras outras sociedades indígenas não vem a foto e sim a coisa nela representada”. (p.17)

“Em minha tese de livre docência, *Etnografia e Imagem*, procuro em um dos capítulos, “Funerais entre os Bororo: Imagens da refiguração do mundo” fazer uma descrição das diferentes fases do funeral Bororo a partir de imagens fotográficas acompanhadas de textos bem curtos”. (p.18)

“As fotos que captei ao longo da pesquisa entre os Bororo me interessavam em muitos sentidos. Em primeiro lugar como estratégia de pesquisa, pois olhá-las com os Bororo me permitiu acessar temas que de outro modo teria muita dificuldade em introduzir: [...] Fotografias igualmente permitem registrar aquilo que não necessariamente conseguimos observar em campo. A fotografia é, como diz Milton Guran, uma extensão de nossa capacidade de ver”. (p.20)

“Finalmente, a fotografia sempre significou, para mim, a possibilidade de registrar uma estética visual da qual esta sociedade muito se orgulha e que dificilmente conseguiria descrever verbalmente”. (p.21)

“Depois que fiz a primeira edição do filme resolvi que deveria mostra-lo aos pais da noiva, para que opinassem sobre as imagens. Foi crucial ter feito isso, pois eles me alertaram para algumas cenas que não gostariam que eu incluísse no filme”. (p.21)

“Um outro uso importante da câmera fotográfica vem de uma inspiração que tem sua origem no cinema, com os trabalhos de Worth e Adair em 1960 entre os Navajo. Trata-se da capacitação de diferentes segmentos populacionais, pesquisados por antropólogos, no uso da técnica fotográfica, por meio de oficinas que permitem, ao lado da capacitação destas pessoas, situações e oportunidades valiosas para o pesquisador”. (p.22)

“Poses e encenações estão sempre presentes, principalmente em frente a uma câmera. Isso não diminui a “realidade” da cena ou das pessoas fotografadas. [...]Correspondem a uma construção de autoimagem que deveria ser de interesse ao pesquisador. Todo

mundo quer “sair bem no filme!”. Neste sentido, fotos posadas são igualmente documentais: elas documentam a imagem que o fotografado quer exibir de si”. (p.23)

“Referindo-se a filmes documentários, João Salles afirma que “o documentário não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema”. (Salles, 2005:65). Em outras palavras, documentários “não pretendem reproduzir o real, mas falar sobre ele” (idem: 66). [...] Para este cineasta “será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem”.” (p.24)

“Captei inúmeras fotos nesta viagem e percebo a diferença entre elas e as que captei ao longo de 30 anos de pesquisa entre os Bororo. Na Etiópia estava em férias e não tinha com as pessoas fotografadas nenhuma relação anterior”. (p.24)

“Para estas fotos eles fazem altas produções visuais e não tem nenhum problema em encenar para a câmera. Como poucos, eles conhecem muito bem a “imagem exótica” que interessa aos turistas”. (p.24)

“Percebi igualmente algo óbvio. Imagens fotográficas são fundamentais na construção de imagens mentais de qualquer povo”. (p.26)

“Neste sentido, cabe ao pesquisador plena consciência das imagens que ele quer ver publicadas a respeito das pessoas que pesquisa. Este é um outro aspecto da ética do pesquisador, a que já me referi anteriormente. Suas imagens contribuirão certamente para a imagem que se terá daquele povo”. (p.27)

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

NOVAES, Sylvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 13, vol. 20(1+2): 9-26 (2009).

“Se o fotógrafo é alguém invisível por trás de sua câmera, tornando completamente visível o que ele fotografa, também o antropólogo preocupa-se em abstrair sua presença dos povos que ele estuda e reapresenta em seus trabalhos (Pinney 1991:76)”. (p.10)

“A analogia entre Antropologia e imagem permite distintas abordagens”. (p.10)

“Quanto ao cinema, vale lembrar que, se o cinema fez 100 anos em 1995, a Antropologia tem praticamente a mesma idade. E os mesmos desafios que impulsionaram a história da fotografia e do cinema estavam também presentes na disciplina que então se iniciava de forma mais sistemática”. (p.11)

“O contexto histórico-social do século XIX, marcado pela busca da compreensão e apreensão do mundo pelos europeus, caracteriza o surgimento da etnografia e dos registros visuais e sonoros [...]” (p.11)

“É também no final do século XIX que a capacidade do ocidente de organizar o mundo se traduzirá na expansão colonial. A fotografia, o cinema e a ciência assumem seus lugares como instrumentos e disciplina privilegiados para a observação da experiência humana [...]” (p.11)

“O evolucionismo, que marcou as Ciências Humanas no século XIX, levou os antropólogos a um intenso uso de imagens. Em vários sentidos. É nessa época que ocorre também uma grande proximidade entre a Antropologia, as Ciências Jurídicas e as Ciências Médicas, tendo como importante instrumento de pesquisa o uso de fotografias”. (p.11)

“O registro imagético de outros povos buscava identificar os elementos que distinguiam e marcavam a relação ambígua entre homem e natureza. A fotografia e o cinema apresentaram as imagens de homens que os europeus pensavam como mais próximos da natureza do que da civilização”. (p.12)

“No final do século XIX, a etnologia dos antropólogos de gabinete surgiu das imagens que os missionários e funcionários do governo traziam do campo”. (p.12)

“Em 1898, [...]Haddon, Rivers e Seligman organizam a expedição da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres e são os primeiros pesquisadores a utilizar uma câmera de filmar e equipamento para gravação sonora [...]” (p.12)

“O que se buscava na época era marcar a transformação da Antropologia especulativa do século XIX em uma Antropologia preocupada em apreender padrões de evidência comparáveis aos das Ciências Naturais”. (p.12-13)

“Com a Primeira Grande Guerra, ocorrem muitos questionamentos sobre a interpretação das imagens. Neste período, o cinema documentário consagrado ao real se populariza”. (p.13)

“Nesse período, surge uma etnologia de ficção comprometida com a percepção culturalmente tendenciosa do observador”. (p.13)

“O ano de 1922 é, assim, outro marco importante da relação entre a Antropologia e a história do cinema, data da aparição destes dois grandes clássicos: Argonautas do Pacífico Ocidental, de Malinowski, e Nanook of the North. Neste filme, tal como

Malinowski fizera entre os Trobriandeses, Flaherty segue um plano de pesquisa etnográfico com uma longa permanência entre o grupo”. (p.14)

“Argonautas do Pacífico Ocidental e Nanook of the North constituem tentativas de reconstrução da sociedade enquanto totalidade dotada de sentido. Mas, tanto Flaherty quanto Malinowski veem o mundo de uma perspectiva única. A câmera de Flaherty é fixa, estática e, tal como Malinowski, ele cria o presente etnográfico em que não são percebidas a mudança e transformações”. (p.15)

“Tanto o trabalho de campo quanto a imagem em movimento foram utilizados para elaborar um retrato desta sociedade. Malinowski procura retratar o ponto de vista do nativo, e o filme de Flaherty procura exatamente a visão de Nanook”. (p.15)

“Para os propósitos da Antropologia, os quais começam a se delinear com os autores funcionalistas, notadamente Radcliffe-Brown, a fotografia parecia redundante e estava essencialmente em oposição às intenções mais objetivas das monografias (Poignant 1992:65)”. (p.15)

“Outro paralelo entre Antropologia e cinema apontado por Grimshaw (2001) refere-se às obras de Vertov e Radcliffe-Brown.” (p.16)

“Descartam o ponto de vista subjetivo e individual e tratam as pessoas como expressões de papéis sociais, e não como indivíduos, com todas as suas idiossincrasias, como o fizeram Malinowski e Flaherty. Radcliffe-Brown abandona por completo a máquina fotográfica [...]” (p.416)

“O início do século XX é uma época de grandes turbulências e transformações”. (p.16)

“As ciências e as artes procuram criar um sentido de ordem, equilíbrio e movimento num mundo em mudança. A fotografia parece não ter espaço nas monografias que a Antropologia produz nesta época”. (p.16)

“De todos os antropólogos que se utilizaram da Antropologia Visual, é certamente Margaret Mead a mais citada e talvez conhecida”. (p.16)

“Mead estava extremamente preocupada com uma Antropologia salvacionista, que não fosse cúmplice dos desastros que levavam culturas inteiras à extinção”. (p.17)

“A reconstrução cultural, foco de muitos dos trabalhos da época, fazia com que os antropólogos se utilizassem apenas de palavras, já que os informantes contavam apenas com palavras para referirem-se a uma dança que já não mais existia, um ritual já não mais praticado, uma caçada sem búfalos”. (p.17)

“Na visão de Mead, etnógrafo e câmera devem ser uma única pessoa. Questões éticas devem ser estritamente observadas, e o filme não deve ser exibido em locais em que cause constrangimento para as pessoas *[sic]* filmadas”. (p.17)

“Enquanto antropólogos e cientistas sociais, interessam-nos o cinema como campo de expressão imagética de valores, categorias e contradições de nossa realidade social. O cinema que reconstrói o real, seja através do documentário, seja através da ficção”. (p.18)

“Tal como mitos, rituais, vivências e experiências, as imagens fílmicas condensam sentido, dramatizam situações do cotidiano, representam reapresentam a vida social. Os aspectos recorrentes e inconscientes do agir social estão igualmente presentes nas imagens fílmicas e fotográficas, cabendo ao pesquisador investigar as relações que se constroem e os significados que as constituem”. (p.19)

“Aquilo que nos distingue enquanto seres humanos é nossa capacidade de comunicação através da linguagem, ao passo que a percepção da imagem, embora também ela linguagem, é algo que supomos compartilhar com outros animais. Esta perspectiva ignora o fato de que olhar não é apenas um fenômeno fisiológico, assim como imagens fílmicas ou fotográficas não são apenas cópias do mundo visível. Olhar e produzir imagens implica operações mentais complexas, ligadas a nossa vida psíquica e cultural”. (p.19)

“A história da Antropologia Visual demonstra que o difícil para os antropólogos não foi desenvolver um interesse pelo visual, que eles sempre tiveram, e sim saber o que fazer com ele, como bem coloca MacDougall (1997)”. (p.19)

“Foi como metáfora do indivíduo que o visual floresceu (MacDougall 1997:277). O visual estava no lugar de uma humanidade ausente, assim como a arquitetura das igrejas procurava tornar mais tangível a invisibilidade de Deus”. (p.20)

“A Antropologia inspirou-se na zoologia, botânica e geologia, disciplinas científicas que se utilizavam extensamente de ilustrações para descrever o mundo visualmente”. (p.20)

“A interpretação poderia vir depois, o fundamental era preservar o fato. Mas esta pode ter sido igualmente uma das razões para o declínio do uso de fotos nas monografias”. (p.20)

“O foco agora já não é a cultura material, a arte, os rituais, aspectos para os quais a câmera efetivamente contribuía. A ênfase agora passa a ser na organização social, no método genealógico, na tradição oral, onde o velho caderno de campo parece bastar”. (p.20)

“O aspecto mágico do cinema e a fragmentação visual própria de sua linguagem indicam que o processo de registro da realidade implica um recorte e uma construção. Desta forma, o cinema perde seu aspecto ingênuo, enquanto um meio que apresenta o mundo exterior, e passa a ser percebido como uma representação que articula o real e o imaginário”. (p.20)

“Tal como a “etnografia verdade” de Griaule, mestre e orientador de Rouch, o cinema verdade, perseguido por Jean Rouch, expressa a total rejeição do registro de uma realidade objetiva. Muito pelo contrário, as realidades etnográficas são produzidas no e através do próprio encontro etnográfico”. (p.22)

“A aproximação entre a Antropologia, a fotografia e o cinema tende a crescer e deve mesmo ser aprofundada. Não por que estas tecnologias nos permitiriam registrar e salvar culturas em extinção, como queria Margaret Mead em meados dos anos 70, mas porque fotografia e cinema nos ajudam a pensar e a fazer Antropologia”. (p.22-23)

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, Magia E Imaginação: Desafios Ao Texto Antropológico. MANA 14(2): 455-475, 2008.

“A comparação entre imagem e texto é uma constante para aqueles que se dedicam à antropologia visual”. (p.455)

“Vale notar que, de modo geral, textos remetem à autoria, ao passo que imagens são quase sempre remetidas ao referente que elas apresentam. Parece haver uma distância entre o texto e aquilo sobre o que ele fala; já as imagens estão sempre próximas do que apresentam”. (p.455)

“Parece-me absolutamente procedente a hipótese de Olgária Matos quando supõe uma origem comum, no persa antigo, para imagem e magia. Definida como “instância intermediária entre o sensível e o inteligível”, a imagem é a “imaterialidade material” (1991:16)”. (p.455-456)

“Para Mauss, a magia é sempre a técnica mais fácil — a própria magia cria imagens”. (p.456)

“[...]a imagem passou a ser “concebida como um artifício imitativo que reproduz, sob a forma de falso semblante, a aparência exterior das coisas reais” (Vernant 1990:318)”. (p.456)

“[...]parafraseando Lévi-Strauss, a imagem é uma apropriação que a cultura faz da natureza. Imagens não reproduzem o real, elas o representam ou o reapresentam. Nenhuma delas é idêntica ao real. [...]se não houvesse nenhuma relação entre a imagem e o objeto que ela representa, estaríamos diante de um objeto de ordem lingüística e não diante de uma imagem”. (p.456)

“Imagens, especificamente as que resultam das modernas técnicas de reprodução, como as filmicas ou fotográficas, são signos que pretendem completa identidade com a coisa representada, como se não fossem signos”. (p.456)

“Se o sentido do texto nos dá a impressão de ser único e fixo (embora seja, também ele, passível de várias leituras) e capaz de abstrações e generalizações, imagens têm uma natureza paradoxal: por um lado, estão eternamente ligadas a seu referente concreto, por outro, são passíveis de inúmeras “leituras”, dependendo de quem é o receptor”. (p.457)

“Foi também a partir dessa perspectiva que Freud demonstrou a incapacidade de sonhos expressarem conexões lógicas, verbais. Para ele as artes plásticas, como a pintura, a escultura e o desenho, têm uma limitação semelhante, se comparadas com a poesia, que pode fazer uso da fala”. (p.457)

“Nessa perspectiva, que se mantém até hoje nas ciências sociais, nunca se percebe o quanto a imagem é estruturada pelas normas e pelas convenções de diferentes culturas”. (p.457)

“Na antropologia, esta dualidade imagem/palavra e sua associação com o par natureza/cultura começou a ser superada a partir de pesquisas mais ligadas à importância da memória nas chamadas sociedades sem escrita”. (p.457)

“Warburg oferece uma perspectiva central [...]por sugerir a necessidade da imagem e enfatizar seu papel no processo de pensamento e na constituição de uma tradição”. (p.457)

“Uma questão freqüentemente ignorada pelos cientistas sociais é aquela em que é apenas o homem quem fabrica, reconhece e atribui sentidos às imagens. Imagens criadas pelo homem são tão antigas quanto a própria humanidade”. (p.458)

“As hipóteses quanto aos sentidos e aos objetivos dessas imagens variam de acordo com a época em que foram estudadas e a perspectiva teórica adotada. Não eram decorativas ou ornamentais, pois há inúmeras que se sobrepõem, apesar da enorme disponibilidade de espaço”. (p.458)

“Uma representação cujo fim era criar um duplo do modelo — ou seja, não apenas indicar, imitar, simular e sim, literalmente, substituir, ocupar o lugar do modelo” (Hauser 1968:23)”. (p.458)

“Uma imagem representa, no sentido bem simples de que ela torna presente qualquer coisa ausente [...] Assim, ela representa algo ausente, reproduzindo aspectos de sua

aparência visível ou daquilo que se estabeleceu como a sua aparência. Ela imita, mas sem ser idêntica àquilo que representa”. (p.459)

“Uma palavra é a imagem de uma idéia e uma idéia é a imagem de uma coisa, como numa cadeia de representações. Palavras podem ser mais reais do que a própria coisa à qual elas se referem, por exemplo, quando a cena que descrevemos tem mais impacto do que a situação em si que vivenciamos”. (p.459)

“Na disputa entre elas, segundo Wolff (2005), há quatro modalidades essenciais do ser que a linguagem pode dizer e que a imagem é incapaz de fazê-lo. No entanto, para este autor, são exatamente estas impotências que fazem toda a potência da imagem”. (p.459)

“2. A imagem mostra afirmando, ela é incapaz de negar. A imagem de um cachimbo diz, sem o dizer, que o que lá está é um cachimbo. [...] É o texto que diz aquilo que a imagem é incapaz de dizer. A força da imagem está assim em dizer, melhor do que a palavra, o que a coisa é”. (p.460)

“3. O único modo gramatical da imagem é o indicativo. A imagem ignora as nuances do subjuntivo ou do condicional. [...] Vem daí sua força de convicção aparente”. (p.460)

“4. O único modo da imagem é o indicativo e o único tempo o presente. A imagem ignora pretérito e futuro”. (p.460)

“Daí também o grande perigo, ou a grande potência da imagem: fazer crer que ela não é uma imagem, fazer-se esquecer como tal. O engajamento com a imagem propicia a realidade representada, jamais a realidade da representação”. (p.461)

“Como diz Bazin, “a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção” (Bazin 1991:24)”. (p.461)

“A imagem compartilha com a magia não apenas uma mesma origem etimológica [...] Não se trata aqui de atribuir crenças supersticiosas às pessoas que olham imagens, mas sim de verificar processos de engajamento que são efetivamente muito semelhantes. Tylor (1958 [1871]) já afirmava que são duas as fórmulas dominantes na magia: as leis de contigüidade e de similaridade”. (p.461)

“Isto porque a agência do indivíduo está efetivamente impressa na representação. Como pessoas sociais, estamos presentes não apenas em nosso corpo físico, mas em tudo o que nos rodeia e que testemunha nossa existência, nossos atributos, nosso agir”. (p.462)

“A tal ponto o real se apresenta na foto, a tal ponto ela é o analogon perfeito do real que Barthes (1990) chega a definir a fotografia como uma mensagem sem código”. (p.462)

“Nas palavras deste autor, “A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (1991:22). Esta me parece ser a magia da imagem. A relação profunda que imagem e magia mantêm proporciona, no caso da primeira, uma possibilidade de engajamento muito específica com quem a contempla”. (p.462)

“A imaginação é, por outro lado, poderosa, tanto na magia quanto na contemplação de uma imagem. Ao definir a magia como a arte do fazer, Mauss destaca que ela “consegue substituir a realidade por imagens”. (p.462-463)

“MacDougall (1998) argumenta que uma das principais diferenças entre texto e imagem, em termos da produção do conhecimento antropológico, está na possibilidade de controle sobre o significado que o texto oferece quando comparado à imagem. [...] Quando trabalhamos com imagens, é só com os dados efetivamente captados que podemos contar”. (p.463)

“O antropólogo que trabalha com imagens detém menos controle sobre as possibilidades de leitura que suas imagens trazem ao receptor; é sempre possível que o receptor se distraia diante dos objetivos do autor”. (p.463)

“Exatamente no momento da recepção as imagens são polissêmicas. É por esta razão que, ao contemplar uma foto, freqüentemente o que se vê não é apenas o que ali está representado pela intenção do fotógrafo, mas o que ela evoca no universo das experiências pessoais de quem a contempla”. (p.464)

“Num texto expositivo, há um encadeamento de idéias que é apresentado pelo autor [...]” (p.464)

“O mesmo não ocorre num filme ou vídeo, como bem o mostra MacDougall. Nos filmes, o importante é o princípio da descoberta a partir do encadeamento de imagens, que são ligadas por sua proximidade ou ressonância. É o receptor das imagens (e não o autor, como ocorre no texto) que vai fazendo a relação entre uma imagem e outra”. (p.464)

“O espectador de um filme participa — na verdade, interage intensamente com aquilo que vê — de modo muito diverso daquele com que o leitor se relaciona com um texto (MacDougall 1998:68-71)”. (p.464)

“Como diz Merleau-Ponty, o filme dirige-se ao nosso poder de decifrar o mundo ou os homens; estamos envolvidos no filme, temos nele um papel central como espectadores. Se o texto nos diz sobre algo, o filme nos convida a descobrir”. (p.465)

“É possível afirmar que se o texto permite o conhecimento pela descrição, as imagens proporcionam conhecimento por meio da familiaridade, aquilo que os ingleses denominam de *acquaintance*”. (p.465)

“Imagens favorecem, mais do que o texto, a introspecção, a memória, a identificação, uma mistura de pensamento e emoção. Imagens, como o próprio termo diz, envolvem, mais do que o texto descritivo, a imaginação de quem as contempla”. (p.465)

“Herdeira de uma tradição logocêntrica e eminentemente verbal, a antropologia tende a hierarquizar as modalidades de produção do conhecimento, colocando no topo a explicação, em seguida a descrição, e por último a experiência. No texto escrito essa hierarquia é nítida. Mesmo quando é a partir da experiência pessoal que o antropólogo tem seus insights e consegue elaborar sua etnografia, esta experiência geralmente desaparece no texto”. (p.468)

“É esta experiência pessoal, implícita no ato mesmo do conhecimento, que pode ser claramente percebida em alguns trabalhos, nem sempre os mais conhecidos do público acadêmico. Dentre os que poderiam ser citados, destaco as fotografias de Pierre Verger e os filmes de Jean Rouch, não por acaso trabalhos que utilizam imagens”. (p.468-469)

“Para MacDougall, Sapir previu já naquela época o que seria a grande contribuição da antropologia visual: uma antropologia que focasse o que significa pertencer a uma cultura com toda a intrincada tessitura de experiências, e suas relações com o que é do domínio do costume e o que é do domínio pessoal”. (p.469-470)

“Não há mais asserções ou conclusões finais sobre uma cultura. “Não se trata nem de mensagem, nem de representação, mas de um registro de engajamento com uma cultura diferente”, como diz MacDougall (1998:75). A evocação torna-se mais importante do que a afirmação”. (p.470)

“Neste novo conceito de conhecimento antropológico, o significado não resulta apenas de uma reflexão sobre a experiência; ele necessariamente inclui a experiência — talvez de modo algo próximo àquele de alguém que se submete às práticas mágicas”. (p.471)

ANEXO 2 – Fichamentos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA / DARQ

PIBIC/PICVOL 2021-2022: As panelas de barro das mulheres Xokó: sistematização e análise de acervo fotográfico e audiovisual

ORIENTADORA: Lorena L. W. Garcia

DISCENTE: Paulo José de Souza Santana

FICHAMENTO DE CITAÇÃO DIRETA

NEVES, Lucas Vieira Baeta. *A fotografia como documento histórico*. Em Tempo de histórias, Brasília, v. 8, p. 1-11, 2004.

“Porém, esses estudos mostram-se ainda muito insuficientes e até hoje a imagem é tratada pelo historiador, normalmente, apenas como fonte de informação⁶. É o que confirma Miriam Moreira Leite, ao identificar o uso desse tipo de fonte enquanto documento que fala, que transmite “clara e diretamente informações”, ou ainda, igualado ao documento escrito, como “representações que aguardam um leitor que as decifre”. (p.02)

“Essa “fé na veracidade fotográfica”⁸ remete aos seus usos no momento de seu advento, no século XIX, quando surge em meio ao ambiente cientificista da época e, desde já, serve de apoio às pesquisas nos diferentes campos da ciência, sendo muito comum enquanto instrumento nas expedições científicas próprias daquele período”. (p.02)

“Os historiadores atuais, ao contrário, já poderiam ter superado o uso das imagens enquanto reflexo do real”. (p.02)

“Assim, as imagens não devem ser utilizadas nos trabalhos históricos apenas para corroborar o conhecimento já construído, mas deve-se, por outro lado, tratá-las como outro documento qualquer, “avaliando mensagens que podem ser simples e óbvias ou complexas e pouco claras”. (p.03)

“Logo, as imagens, como outras fontes, não falam por si só, são mudas: são os historiadores que as fazem falar e, desse modo, podem também acabar silenciando-as”. (p.03)

“Mais do que isso, para fazê-las falar, o pesquisador precisa decifrar seu conteúdo e, para isso, ir além dos limites das imagens, fazer uma crítica externa – de suas condições de produção – para ser capaz de analisá-las como um todo de forma eficaz: relacionando a última a uma crítica interna”. (p.03)

“Dessa forma, com certeza uma coisa a pegada revela: alguém esteve ali e produziu aquela marca. Porém, a forma como isso foi feito, em que circunstâncias, por que motivos e quais foram os resultados que essa ação implicou exigem não apenas uma análise mais profunda e rigorosa dessa pegada, mas também dos elementos externos a ela, que influenciaram em sua produção”. (p.04)

“Todo conhecimento do passado é “indireto” e, logo, “o historiador, por definição, está na impossibilidade de ele próprio constatar os fatos que estuda”. (p.04)

“[...] os fatos não têm significados definidos, eles são dados pela interpretação do pesquisador; e também a dificuldade intrínseca à tarefa de levantamento de possibilidades, já que uma pequena escolha feita pelo historiador na interpretação dos fatos e/ou documentos analisados pode provocar uma infinidade de conseqüências”. (p.04)

“A história que escreve continua sendo menos que a realidade. Seu trabalho é constituído também por inclusões e exclusões, na medida em que escolhe, assim como outros historiadores, os aspectos do passado a contemplar em suas pesquisas e deixa de lado os que não lhe interessam”. (p.05)

“As perguntas devem ir além das poses, enquadramento, vestes e indumentárias, ou tipo, tamanho, data e local dessas obras. É primordial que uma análise de fotografias considere também o que foi escondido, em oposição ao que é ressaltado [...]”. (p.05)

“De qualquer forma, para uma análise satisfatória de imagens, mostra-se necessária a articulação da linguagem verbal, de textos orais ou escritos, com a linguagem visual; no caso das fotografias, da “compreensão mais ampla dos fatos fotogênicos pelos não-fotogênicos”. Tal articulação se realizaria durante a leitura dessa documentação”. (p.06)

“Assim, inicialmente, deve-se fazer um levantamento sistemático do conteúdo, considerando o possível desenrolar do tempo – abstraído daquele instante congelado na foto – e o espaço em questão. Após isso, é primordial que se articule essas informações de forma analítica com o conteúdo externo às fotos [...]”. (p.06)

“A forma como nos relacionamos com o mundo não é a mesma que a dos nossos antepassados, como não é igual também à de pessoas de culturas diferentes da nossa.

Possuímos outras formas de interpretar as imagens ao nosso redor e construímos representações distintas e singulares da realidade”. (p.07)

“Dessa forma, para esse trabalho de leitura de documentos, para bem traduzir os fenômenos humanos, penetrando-os da melhor maneira, é necessário, como afirma Marc Bloch, uma finesse de linguagem, um “tato das palavras”, uma sensibilidade que permita mais sugerir do que calcular”. (p.07)

“Todavia, por mais que seja impossível “entrar na cabeça” das pessoas presentes nas imagens fotográficas, ao meu ver, é dever do historiador procurar apreender as possíveis mentalidades dessas pessoas, porém, sem esquecer-se de assumir a subjetividade de seu trabalho, que não passa de um construto, mesmo que baseado em fontes reais”. (p.07)

“Não se deve, então, definir o passado como a realidade que acreditamos que ele tenha sido, pois essa sempre constituirá uma seleção por parte do pesquisador que envolve inclusões e exclusões de apenas frações do real”. (p.08)

“Nós devemos sim, pelo contrário, dar-lhe significações [...]. E, assim, significar também as imagens fotográficas, as relações entre as pessoas nelas retratadas e suas representações”. (p.08)

“Porém, a verdade é que, na grande maioria das vezes, os trabalhos de historiadores que utilizam a imagem como fonte de pesquisa, ou consideram os documentos como os objetos de pesquisa, desconsiderando os contextos situacionais, ou empreendem análises muito gerais relacionadas a esse tipo de fonte”. (p.09)

“E também lembrar que as fotografias, por representarem fragmentos do real, devem ser articuladas ao todo social, já que, “até certo ponto, a fotografia reproduz as diferentes partes de uma cultura que, ainda que seja composta dessas diferentes partes, é vivida como um todo. Sua leitura fragmenta essa unidade, mas não pode esquecê-la para não destruir a inserção dos aspectos isolados em seu contexto”. (p.10)