

A inscrição de um olhar: experiência etnográfica no documentário

“As escravas da mãe de deus”¹.

ÁUREA DA PAZ PINHEIRO*
CÁSSIA MOURA**

O nosso propósito é apresentar uma experiência de investigação de natureza histórico-etnográfica na produção do documentário “As escravas da mãe de deus”. A intenção é realizar uma auto-reflexão do trabalho.

O filme documentário do qual trataremos tem como argumento central a devoção à Nossa Senhora da Piedade - “a Mãe de Deus da Piedade”.



¹ Este trabalho faz parte dos projetos “Memória, Cultura, Identidades e Patrimônio Cultural” e “Santos e devotos na tradição brasileira”. Recebem aporte financeiro da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes/Ministério da Cultura [Capes/MinC “Pró-Cultura”]. A intenção dessas instituições é implantar redes de cooperação acadêmica no País em Cultura, com vistas ao estabelecimento de convênios de fomento no âmbito do Programa de Apoio ao Ensino e à Pesquisa Científica em Cultura. Além do documentário etnográfico “As escravas da mãe de deus” se inserir no conjunto de atividades daqueles projetos, foi ainda premiado pelo edital Etnodoc 2009. O Etnodoc é oriundo de projeto mais amplo “Sensibilização e orientação para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”. O edital de apoio a documentários etnográficos sobre patrimônio cultural imaterial – Etnodoc – foi criado a partir de um grupo de trabalho composto por especialistas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Departamento de Patrimônio Imaterial, do Iphan. Coube à Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro a gestão do projeto, patrocinado pela Petrobras. Cf. www.etnodoc.org.br. O documentário está finalizado e será exibido no Canal Brasil ao longo de 2011.

* Doutora em História pela Unicamp. Professora da UFPI e presidente da ANPUH Seção Piauí. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação da UFPI e líder do Grupo de Pesquisa CNPq “Memória, Ensino e Patrimônio Cultural”.

** Fotógrafa e documentarista. Membro do Grupo de Pesquisa CNPq “Memória, Ensino e Patrimônio Cultural”.

A celebração ocorre entre os meses de junho e julho, em uma pequena comunidade de afro-descendentes, Igarapé do Lago, Distrito de Santana, no Amapá. Os fiéis celebram e reafirmam crenças seculares, praticam rituais repletos de símbolos, sentidos e significados.

A Festa da Piedade se originou em Mazagão Velho e se propagou para outras comunidades do mesmo município: Ajudante, Carvão e Igarapé do Lago.

O ritual se inicia com a subida da Comissão da Santa, formada por um grupo de devotos responsável pela “esmolação”, que é a peregrinação com a imagem da Santa pelas casas dos ribeirinhos. Enquanto a Comissão está peregrinando, na Vila de Igarapé do Lago são rezadas ladainhas todas as noites.

A busca de donativos para celebração é o objetivo da prática da “esmolação”, que existe na região desde o início da colonização no século XVIII. Atualmente, a maior parte dos donativos que a Santa recebe é constituída por produtos agrícolas, frutas, farinha, pequenos animais. O ritual da “esmolação” acontece pelo espírito devocional, satisfação e compromisso dos devotos em levar e receber Nossa Senhora em suas casas.



Foto: Cássia Moura.

Ao longo da visitação às casas dos ribeirinhos, são realizadas folias, orações e entoação de cantos com o acompanhamento de instrumentos como tambores, tabocas e rapador, usados no Batuque, música e dança de origem africana e de ritmo altamente contagiante.



Foto: Cassia Moura.

Os “Foliões da Piedade do Igarapé do Lago” são formados por dezenas de pessoas das mais diferentes faixas etárias [12 a 82 anos], com predominância do sexo masculino. Há o mestre-sala, responsável pela ritualística da “esmolação”; mantenedor, responsável pela manutenção da disciplina e pelo cuidado com a imagem da Santa; guardião da Santa, cuida da imagem, transportando, vestindo, zelando por sua segurança juntamente com o mantenedor; labardeiro, carrega a Labarda, cruz de madeira que simboliza o sofrimento de Jesus e de sua Mãe; o bandeirista, porta e faz evoluções com a bandeira na frente da Comissão, tanto em terra quanto no Barco; músicos, tamboristas, que tocam os tambores, o Cupiúba, Macaco e Macaquinho; os taboqueiros, que tocam os xeque-xeque feitos de taboca, uma espécie de bambu; e os remadores, responsáveis pela locomoção da canoa [Barca da Mãe de Deus da Piedade] e pelo cuidado com as bagagens da Comissão.



Foto: Cassia Moura.



Foto: Cássia Moura.

As visitas às casas acontecem por solicitação dos moradores e têm duração variada. A maioria oferece algum alimento rápido aos foliões. Quando a oferta é devida ao pagamento de promessa, a visita demora mais, e, geralmente, é servido café, almoço ou jantar, são as Mesas de Promessa.



Foto: Cássia Moura.

A chegada da Comissão de Nossa Senhora da Piedade às residências provoca emoções fortes, que vão desde o choro incontido em memória dos antepassados, que

também eram devotos e recebiam a Santa todos os anos, aos desmaios e incorporações [ou “aproximação” de entidades espirituais] em *médiuns* renitentes.



Foto: Cássia Moura.

Na narrativa do filme, a câmara foi valorizada apenas como instrumento tecnológico que aproxima a figura humana e a paisagem natural da região para oferecer intimidade entre o espectador e a celebração, seus símbolos, rituais e fiéis. O que nos interessou foi o sentimento religioso e seu registro como um fenômeno visível e dizível.

A celebração a Nossa Senhora da Piedade é o fio condutor do documentário. O critério norteador e definitivo do filme são os fiéis, as crenças, os rituais.

Buscamos uma composição entre palavras, gestos e sons. A própria observação das pessoas [enquanto fiéis], seus silêncios, gestos, rostos, movimento das mãos, olhares, nos permitiu perceber circunstâncias ritualísticas da procissão e comunicar uma paisagem sonora.



Foto: Cássia Moura.

O filme tem trilha sonora original, elaborada a partir da composição de sons originais das rezas, ladainhas, batuques, paisagem natural, dos recursos da etnografia e da música, sem perder de vista uma verossimilhança com o ritual e suas características originais.

As posturas teóricas e as opções metodológicas são inquietações recorrentes na produção do documentário etnográfico “As escravas da mãe de deus”, realizado no contexto de um mundo hipervisual, marcado pela produção e recepção de imagens e sons. Sabemos que, enquanto há um protagonismo da imagem na contemporaneidade, há, por outro lado, dificuldades de seu estudo e usos na investigação histórica. Não há como negar os avanços técnicos no meio audiovisual, na incorporação de novas tecnologias, mas há necessidades de revisar e planejar novos estudos e posturas teórico-metodológicas para a pesquisa em uma sociedade cada vez mais familiarizada com linguagens diversas; é preciso pensar na incorporação de novos recursos e mídias no universo da academia e se requerer outras posturas nos estudos acadêmicos. É preciso haver metamorfoses no labor investigativo.

Además, cada día son más los estudios sobre las culturas contemporáneas que manifiestan la necesidad de integrar los documentos visuales y audiovisuales como fuentes primarias de investigación, ya que sin ellos no podemos acceder ni analizar numerosos fenómenos característicos de las sociedades de los siglos XIX y XX que no siempre encontramos en los documentos escritos. De la misma manera, debemos pensar en cómo dar a conocer los resultados de estas investigaciones más allá de la academia, ya que su difusión es todavía limitada y la sociedad actual demanda cada vez más y mejores opciones de acceso al conocimiento. (AGUAYO; ROCA, 2005: 10).

Sabemos das dificuldades, mas acreditamos que é preciso enfrentar os desafios impostos aos historiadores, habituados a manusear e manipular fontes tradicionais, escritas, de arquivos públicos ou particulares; vislumbramos a possibilidade de manusear outras fontes - os registros audiovisuais.

Nos últimos três anos, realizamos pesquisas de natureza histórico-etnográfica, que nos permitiram olhar a história, a etnografia, o filme e a fotografia documentais como possibilidades de capturar dramatizações, teatralizações e diálogos imersos no universo da cultura brasileira. Ao longo dos trabalhos narramos histórias de fé, de religiosidade e de espiritualidade. Histórias de devoção popular que marcam o cotidiano de comunidades, que definem, aprofundam e fortalecem os vínculos de indivíduos uns com

os outros e com seus ancestrais. Histórias presentes no mundo rural e urbano, em comunidades ribeirinhas, nas ruas, nas praças, nas casas, nos lugares de memória vivenciados, praticados e consumidos por fiéis em rituais, festas e celebrações tradicionais da cultura brasileira (NORA, 1993).

O convívio com os devotos em suas comunidades tem nos permitido compreender que não existem histórias sem sentido e que é preciso encontrá-las até mesmo onde os outros não as vêem.²

Estamos convictos da impossibilidade de repor a originalidade da realidade vivida e sentida no trabalho de campo, levando-se em consideração um conjunto de variáveis que a pesquisa eventualmente não dá conta, que a própria inscrição da cultura na temporalidade submete a mudanças. Não temos como apreender a totalidade, a complexidade do real, daí porque a nossa descrição pretensamente densa é parcial (GEERTZ, 1989).

Criamos e fabricamos fontes de investigação para estudos de cultura, patrimônios e religião:

Por esta razón es que diversos investigadores y estudiantes requieren día con día de la formación necesaria para la creación de sus propias fuentes orales, visuales y audiovisuales a partir del trabajo de campo, como también de conocimientos que les permitan analizar los documentos fotográficos y fílmicos generados a lo largo de numerosas décadas, de la misma manera en que lo hacen con el documento escrito. Entre los alumnos de licenciaturas y posgrados en antropología, sociología, historia, lingüística, comunicación, psicología y pedagogía podemos observar como ha aumentado considerablemente el interés en este campo, así como también en la utilización del medio audiovisual para comunicar los resultados de sus trabajos, aunque esto no se refleje en ámbito institucional en la modificación de la currícula y/o la integración de materiales que atiendan esta necesidad. (AGUAYO; ROCA, 2005: 10-11).

² Cf. PINHEIRO, Áurea; MOURA, Cássia. *Senhores de seu ofício: Arte Santeira do Piauí*. Teresina: Superintendência do IPHAN no Piauí, Brasília: IPHAN, 2009; _____. *Passos de Oeiras*. Documentário Etnográfico. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro/Minc/IPHAN/Petrobras, 2008; *Celebrações/Celebrations*. Teresina: Educar artes e ofícios, 2009; _____. *Congos: ritmo e devoção*. Documentário Etnográfico. Teresina: Educar artes e ofícios, 2009 [trabalhos produzidos via edital do Programa Monumenta/Iphan, do Ministério da Cultura, com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento [BID] e apoio técnico da Unesco no Brasil; PINHEIRO, Áurea; PELEGRINI, Sandra (orgs.). *Tempo, Memória e Patrimônio Cultural*. Teresina: EDUFPI, 2010, livro realizado como parte das atividades do Grupo de Pesquisa/CNPq “Memória, Ensino e Patrimônio Cultural” e Programa de Pós-Graduação em História de Universidade Federal do Piauí. Insere-se no contexto do Projeto “Memória, Cultura, Identidades e Patrimônio Cultural”, Programa de Apoio ao Ensino e à Pesquisa Científica em Cultura, Pró-Cultura Capes/MinC.



Foto: Cássia Moura.

Os desafios impostos ao trabalho dizem respeito também às apropriações com o método etnográfico, que se materializa em conhecimento e observação direta de grupos humanos, de culturas que estudamos, mas também no diálogo que, na condição de historiador/documentarista/fotógrafo, estabelecemos com as fontes de arquivos tradicionais, considerados aqui aqueles que guardam um acervo de documentos escritos.

Práticas de fronteira podem ser marcadas por 'relações de boa vizinhança', na feliz expressão de Robert Darnton em *O beijo de Lamourette* (1990), mas também, e com frequência, são palco de litígio. O espaço para a verificação de limites e para a demarcação de parte a parte nem sempre é objeto de consenso. Na delimitação da divisão geográfica, assim como na separação de disciplinas e de objetos, os critérios diferem, as justificativas são sempre múltiplas, assim como é nesse local que se estabelece o jogo da alteridade. (SCHWARCZ,1999)

Sabemos da multiplicidade de arquivos e acervos em diversos suportes, desde aqueles que guardam documentos escritos, àqueles que guardam acervos audiovisuais. Para Bloch, “[...] a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar-nos sobre ele”.

Outra questão desafiadora é a proposição de que a etnografia trata de um tempo presente e, portanto, dispensaria documentos escritos. Mas os objetos de estudo da etnografia não são repletos de temporalidades? Não é preciso compreender a historicidade das culturas, das religiões? É preciso pensar em histórias no plural, entender que o conhecimento do passado permite uma compreensão mais profunda do

presente, que a história não é uma mera sucessão de eventos, mas uma constante relação entre eles. É preciso nos valer do estudo crítico das fontes, compreendermos as mudanças e as permanências nas culturas que estudamos.

Usamos a metodologia da História Oral (THOMPSON, 1992; FERREIRA, 2000; ALBERT, 2004; FREITAS, 2006) na composição de instrumentos de pesquisa, na captura de registros, de evidências históricas nos trabalhos de campo. Priorizamos as entrevistas temáticas. A inserção dessas diferentes vozes, ainda que transcritas e manipuladas, pretendem ampliar a abordagem do discurso científico em direção a interpretações outras, advindas dos próprios informantes, sujeitos das investigações.

O estudo de fontes tradicionais [escritas], as entrevistas temáticas e a convivência com os informantes permitem ler a cultura, os patrimônios e a religião na sua complexidade de símbolos, sentidos e significados. As entrevistas mesmo que temáticas nos possibilitam conhecer as trajetórias de vida dos informantes, que têm a sua cultura marcada por uma religiosidade popular típica do Norte e Nordeste brasileiros, com vivências e experiências rurais e urbanas; marcadas por uma espiritualidade peculiar, expressões devocionais recorrentes de um diálogo entre as diversas culturas que forjaram e têm reelaborado temporalmente as identidades brasileiras.

O trabalho de campo impõe desafios de método, sobretudo, no que tange à produção de conhecimento sobre o Outro. Como estabelecer um diálogo entre pesquisadores e devotos, produtores de bens culturais que registramos, capturamos, manipulamos, interpretamos?

Além da Arte Santeira, temos pesquisado festas e celebrações na cidade de Oeiras, primeira capital do Piauí, dentre as quais destacamos as Procissões de Bom Jesus dos Passos e do Fogaréu e a folia de Congos. Atualmente, estudamos culturas e populações tradicionais no Piauí e no Amapá, Nordeste e Norte do Brasil, respectivamente. O interesse é por populações tradicionais, patrimônios, cultura e religião. Dentre essas populações estão santeiros, carpideiras, pescadores, rendeiras, rezadeiras, etc. Buscamos compreender essas populações por meio de imagens e sons, da pesquisa de natureza histórico-etnográfica.

Nas investigações, a história oral, a fotografia e o filme documentário têm se mostrado instrumentos valiosos. Acreditamos nas potencialidades e nos usos do audiovisual na pesquisa. A nossa incursão no universo da produção do filme etnográfico

ou cinema documentário remonta a projetos de 2008. Entendemos que além de ler e interpretar o visual e audiovisual, documentação de arquivos sonoros, visuais, videográficos é possível produzi-los.

A realização e concepção de filmes documentários e etnográficos em particular se iniciam ainda nos anos iniciais do século XX. A intenção de seus realizadores era capturar a vida de improviso. O nosso desejo é a observação direta e participativa das vivências de pessoas comuns, aquelas que vivem nos sertões, rios e mar; observação registrada em imagens e pesquisas histórico-etnográficas, mas sem a pretensão de verdade, como foi a regra até os anos sessenta do século XX, quando linguagem audiovisual, realidade e verdade eram quase sinônimos (NICHOLS, 2004).

Nos permitimos usar as denominações cinema documental, documentário, documentário social e filme etnográfico como forma de linguagem que fornece possibilidades de acesso ao conhecimento do Outro. Somos viajantes, buscamos outros mundos, vivências e culturas. Como os viajantes do século XIX, registramos, tomamos notas, refletimos e narramos o que vemos, inscrevendo o nosso olhar dentro de um universo de olhares possíveis.

Muitos viajantes do século XIX procuraram relatar o exótico, nós preferimos as vivências cotidianas de pessoas ordinárias, comuns, buscamos revelar o Outro e a nós mesmos. O viajante do século XIX,

Ao registrar [...] um enorme contingente de população negra, cativos e libertos, provenientes da África, descendentes destes, africanos ou miscegenados com europeus e indígenas), [...] construiu e representou um tipo de imagem e impressão, colocando-se ao mesmo tempo como tradutor/intérprete dos grupos existentes, de seus significados. A divulgação da presença desse grupo para o público leitor europeu tinha como objetivo principal revelar o 'outro', no que este possuía de desconhecido, novo, diferente. A visão que foi possível formar a partir da experiência passou pelo contato direto com o que foi, então, identificado como sendo o 'outro', a população local. (LEITE, 1996:95)

Buscamos esse Outro, como os viajantes de outros tempos, por meio de uma observação direta, mas não no que esse Outro tem de exótico ou diferente, mas no que ele tem de valor cultural, que nos permita ler a nós mesmos, numa busca que revela imagens a serem socializadas com um espectador, leitor, que passa a ter acesso ao discurso por meio do documento audiovisual produzido por nós e por uma equipe que realiza um trabalho efetivamente coletivo.

Vivemos o fascínio da escrita, do discurso narrativo por meio de imagens. As nossas reflexões sobre o real e o filme etnográfico têm esse valor de registro, reflexão e interpretação. Procuramos pensar o filme etnográfico com todos os desafios que comportam a pesquisa e as narrativas históricas convencionais, com tudo que as envolve: emoção, razão e ética. Não buscamos a precisão, a objetividade dos primeiros documentários etnográficos, mas sim compreender as relações complexas entre imagem e real. Tomamos a imagem como um ponto de referência da cultura, não do real. Pensamos a imagem como sociograma, como imaginou Boudieu (2006) ao recorrer a uma etnografia da aldeia do Sudoeste francês onde passou sua infância. No artigo “O camponês e a fotografia” (2006), analisou os usos sociais e o sentido das fotografias e da prática fotográfica em uma sociedade camponesa do início de 1960. Para ele, as fotografias são vistas e apreciadas não em si mesmas e por si mesmas, isto é, em termos de suas qualidades técnicas ou estéticas, mas como sociogramas que possibilitam um registro visual das relações e papéis existentes. Estamos cientes que sempre teremos uma visão “parcial” e fragmentária das vivências dos grupos que observamos, mas também estamos certos que produzimos evidências históricas (BURKE, 2004).

Etimologicamente a palavra documentário tem o sentido de prova, *documentum*, que significa modelo, lição, ensino, demonstração, prova. O trabalho cotidiano tem nos mostrado que não há uma fórmula fixa para definirmos o documentário, mas que existem alguns elementos que podem ser considerados, sem obviamente ter a pretensão de fixidez. Podemos elencar, dentre eles: a ausência de ator, de encenação e de um roteiro prévio inflexível. O que não pode ser excluído da produção fílmica é a ética e a emoção na realização de um documentário. Portanto, o filme etnográfico é sempre fruto de uma pesquisa e como tal comporta todos os desafios de uma pesquisa convencional.

O termo filme etnográfico ou cinema etnográfico foi empregado pela primeira vez em 1926, para nomear elaborações criativas da realidade, distinguindo-as de cinematografias como as descrições de viagens. O filme etnográfico é um gênero de documentário realizado por cineastas independentes, antropólogos, etnólogos e mais recentemente por historiadores, que usam a linguagem audiovisual para investigar e narrar histórias de vida de grupos humanos, de culturas contemporâneas. São filmes que centralizam a narrativa no conteúdo etnográfico, na busca de uma narrativa cada vez mais complexa e híbrida (TEIXEIRA, 2004).

Consideramos importante ressaltar que o documentário é um gênero cinematográfico que se caracteriza pelo compromisso com a exploração das experiências da realidade, não com a realidade “tal como ela é”. O documentário, assim como o cinema de ficção, é uma representação parcial, fragmentária e subjetiva da realidade.

O filme etnográfico em Portugal teve seus primeiros registros nos anos sessenta do século XX. Produziram-se imagens de etnias africanas, que foram usadas como propaganda colonial. Após aquele período, cineastas independentes começaram a explorar o gênero, que se expandiu desde então. O cinema direto é uma denominação que se confunde com o cinema-verdade.

Firmou-se no final dos anos 1950 e se referia, na teoria e na prática, a um gênero de documentário que se empenhava em capturar a realidade e produzir efeito de verdade, era um cinema do real, que mesmo admitindo certa subjetividade, buscava o estatuto de verdade.

Iniciava-se, portanto, como um instrumento de filmar o homem, a máquina estava a serviço da antropologia, da etnografia, realizava-se, assim, o filme etnográfico. A máquina era um instrumento de pesquisa, de registro, o som era direto e sincronizado com as imagens, modelo de reproduzir o real, de dizer o real como que uma necessidade de registrar, capturar a sua essência.

A expressão cinema direto aplica-se, hoje, em sentido muito restrito, para designar um movimento do cinema documentário entre os 1958 e 1962, que se desenvolveu na América do Norte, Canadá e EUA; é possível afirmar que o movimento começou na França, no Quebec e no Reino Unido nos anos 1950, onde se praticou o *free* cinema, cinema-verdade ou simplesmente cinema direto.

A realização de filmes etnográficos nos permite compreender a importância do trabalho coletivo, de campo, do contato com o Outro, dos rituais de encontro. Ao longo dos trabalhos realizados, algumas inquietações apareceram, uma delas diz respeito aos usos e significados das imagens, do jogo, das manipulações. O que significa ler essas imagens como um conjunto de textos, de formulações discursivas. Como, então orientar teórico e metodologicamente o trabalho? Os desafios estão colocados no cotidiano de nosso ofício, sobretudo, no que se refere às interlocuções com outras áreas do conhecimento. Nessas reflexões, destacamos a tentativa de compreender símbolos,

sentidos, significados, leituras, reflexões, orientações propostas pelos autores com os quais dialogamos. Reflexões sobre a experiência com a pesquisa etnográfica, sobretudo, com o uso de recursos audiovisuais, com uma antropologia visual. Ao longo desses últimos três anos, buscamos a etnografia como prática e método de pesquisa para compreender a cultura, a religião, os patrimônios de populações tradicionais, fazeres e saberes historicamente elaborados por grupos humanos diversos, marcados por experiências e vivências variadas.

Para Geertz, o conceito de cultura denota um padrão de significados, transmitidos historicamente, incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. Está fora de dúvida que termos como “significado”, “símbolo” exigem explicação, é nessa exigência de explicação que reside os nossos enfrentamentos e desafios.

Assim como a navegação, a pesca, as celebrações e o artesanato são artefatos locais e se fazem representar à luz de elementos que marcam o saber local; a Etnografia pode ser compreendida como o estudo de práticas, representações, costumes, sentidos e significados culturais, constituídos social e historicamente. O trabalho que se vale da Etnografia é artesanal, o pesquisador se propõe a descobrir e compreender aspectos do saber local dos grupos humanos. Busca compreender que existem diferentes visões de mundo, entender uma cidade a partir de suas ruas, becos, entroncamentos. O trabalho etnográfico exige sensibilidade pelo caso individual, exige que percebamos uma polifonia de vivências individuais e coletivas. Na vida social, coletiva, de grupo existem instituições, regulamentos, procedimentos, conceitos, decisões, códigos, processos e formas. Uma dada cultura comporta elementos religiosos, de família, de governo, de arte, de ciência, diferentes da vida social e coletiva daquele que observa atentamente a vida dos outros. O antropólogo e o historiador devem transitar entre dois mundos – o campo e a academia, a pesquisa e a escrita. É preciso, portanto, refletir sobre o trabalho realizado, os encontros e desencontros com o Outro, diferente de nós. Enfrentar desafios conceituais, metodológicos, resolver problemas novos, diferentes dos colocados anteriormente. (AUGÈ, 1994).

Compreender, antes de tudo, o que é o Outro, suas dúvidas, sentimentos, desejos, modos de ser e estar no mundo. Ao longo da pesquisa de campo, vivenciamos

experiências diferentes, formas e maneiras distintas, costumes e práticas diversas. Padrões sociais, de comportamento, que devemos observar atentamente na labuta diária no trabalho em uma região de fronteira – História, Antropologia, Etnografia. São esses desafios que marcam a engenhosidade do trabalho que se propõe histórico-etnográfico, de análise etnográfica e de seu diálogo com a História, com a Antropologia. Na atividade etnográfica, é preciso compreender que os fatos são construídos socialmente, que a cultura é um processo de representação em um mundo repleto de signos, sentidos e significados. O trabalho etnográfico comporta descrição densa do mundo e do que nele acontece, das representações elaboradas de uma maneira específica, de formas diversas de se imaginar a realidade. As representações não se firmam no que acontece, mas no que acontece aos olhos de quem as vê, daquele sujeito que observa a partir do campo de conhecimento que eleger para estudo.

Os grupos humanos formam uma teia de significação, que pode ser tecida, mas é preciso misturar-se com as pessoas para entender alguma coisa, conviver com as diferenças, dialogar com culturas diversas, compreendê-las com atenção analítica, sem perder de vista os aspectos éticos que devem nortear o trabalho científico.

O trabalho etnográfico permite ao pesquisador o auto-conhecimento, a auto-percepção, o conhecimento, percepção e entendimento do Outro. O que somos e entre quem estamos.

Referências

AGUAYO, Fernando; ROCA, Lourdes. Estudio introductorio. In: _____ (coords.). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, 2005. p. 09-28.

AUGÈ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ALBERT, Verena. *Manual de História Oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.

_____. *Ouvir Contar*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. História e Imagem. São Paulo: EDUSC, 2005.

CLIFFORD, James. *A experiência Etnográfica*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral*. Possibilidades e Procedimentos. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda. *Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Brasília: Ministério da Cultura - Iphan. 2002.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005. p. 116-134.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dezembro de 1993.

PINHEIRO, Áurea. *As tensões entre clericais e anticlericais no Piauí*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2002

PINHEIRO, Áurea; MOURA, Cássia. *Passos de Oeiras*. Documentário Etnográfico. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro/Minc/IPHAN/Petrobras, 2008.

_____. *Congos: rito e devoção*. Documentário Etnográfico. Teresina: Educar; Brasília: Unesco/BIRD/MinC Programa Monumenta, 2009

_____. *As escravas da mãe de deus*. Documentário Etnográfico. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro/Minc/IPHAN/Petrobras, 2010.

PINHEIRO, Áurea; MOURA, Cássia. *Celebrações/Celebrations*. Teresina: Educar; Brasília: Unesco/BIRD/MinC Programa Monumenta, 2009

_____. *Senhores de seu ofício: a arte santeira do Piauí*. Teresina: Superintendência do Iphan; Brasília: Iphan, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. 2. ed. São Paulo: Summus, 2004.

THOMPSON, Paul. *A voz do Passado*. História Oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

SCHWARCZ, Lilia K. História e Etnologia. Lévi-Strauss e os embates em região de fronteira. *Revista de Antropologia*, v.42 n.1-2 São Paulo, 1999.