

## A PUXADA DE REDE: COOPERAÇÃO, COLETIVIDADE E AJUDA MÚTUA EM IMAGENS

DOI  
10.11606/issn.2525-3123.  
gis.2022.190822

ORCID  
<https://orcid.org/0000-0001-7570-5441>

**DORIVAL BONFÁ NETO<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-20 - pro-  
lamev@usp.br

### RESUMO

A pesca artesanal é uma prática desenvolvida em todo o litoral brasileiro, envolvendo territórios e significados culturais, sendo uma das principais atividades produtivas realizada por algumas comunidades tradicionais, entre elas, os jangadeiros, no litoral do Nordeste brasileiro. Entre as modalidades de pesca praticadas por eles está a “puxada de rede” (pesca de tresmalho), uma prática comunitária que agrega ajuda mútua e cooperação em que pescadores se reúnem para lançar e puxar a rede, compartilhando os pescados. Aqui, pretende-se demonstrar a configuração e os significados culturais imbuídos na puxada de rede, bem como debater a importância da produção fotográfica nos trabalhos de campo com comunidades tradicionais para captar os elementos simbólicos presentes no modo de vida tradicional. Dessa forma, o uso de fotografias possibilitou fazer registros que demonstram elementos de cooperação e coletividade presentes nessa atividade.

### PALAVRAS-CHAVE

Pesca; Jangadeiros;  
Puxada de rede;  
Fotografia;  
Cooperação.

### ABSTRACT

Artisanal fishing is a practice developed throughout the Brazilian coast, within territories and cultural meanings. It is one of the main productive activities carried out by some traditional communities, among

1. Esse texto faz parte de uma pesquisa doutoral em andamento, pelo PROLAM/USP, sob a orientação do Prof. Dr. Júlio César Suzuki, com término previsto para 2023. Agradecemos ao financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao apoio e parceria da Associação de Proteção e Conservação Ambiental Cabo de São Roque (APC) de Maxaranguape-RN.



them, the *jangadeiros* on the coast of Northeast Brazil. Among the modalities of fishing practiced by them is the “pull fishing net” (*puxada de rede*), a community practice that combines mutual help and cooperation in which fishermen reunite to cast and pull the net, sharing the catch. Here, we demonstrate the configuration and cultural meanings involved in the “pull fishing net”. We also discuss the importance of photographic production in fieldwork with traditional communities for capturing the symbolic elements present in the traditional way of life. Thus, the use of photographs made it possible to make records that demonstrate elements of cooperation and collectivity present in this activity.

#### KEYWORDS

Fishing; Raftsmen;  
Pulling net;  
Photography;  
Cooperation.

## INTRODUÇÃO

A pesca está presente nas sociedades humanas desde suas origens, nas mais diversas paisagens e ambientes. Isso fez com que fossem estabelecidos vínculos estreitos entre as sociedades e seus respectivos ambientes, culminando em diferentes adaptações para realizar a atividade pesqueira através de inúmeras técnicas de manejo distintas e adaptadas a cada lugar (Diegues 1983; 1995)

Os povos indígenas já tinham a pesca como prática essencial de seus modos de vida, produzindo canoas e outros instrumentos como flechas e anzóis, como demonstram relatos de cronistas do período colonial (Staden 2013, Ribeiro 2015). Durante esse período, a atividade passa a se configurar como híbrida e miscigenada, realizada a partir do encontro de costumes indígenas, europeus e africanos, resultando no desenvolvimento de diferentes técnicas de manejo adaptadas às diversas características socioambientais. Isso fez com que se configurasse, ao longo do litoral brasileiro, uma diversidade de povos e comunidades tradicionais de pescadores artesanais (Diegues 1995, Mussolini 1953).

As populações tradicionais possuem na base de sua cultura uma miscigenação mais recente, sendo caracterizadas, sobretudo, por viverem em territórios onde a dependência do mundo natural, de seus ciclos e de seus produtos é fundamental para a produção e reprodução de seu modo de vida, assim como a manutenção e transmissão dos saberes tradicionais (Diegues e Arruda 2001, Suzuki 2013).

Entre a diversidade de povos tradicionais estão os *jangadeiros* (Diegues e Arruda 2001), nome genérico para os pescadores artesanais localizados entre a Bahia e o norte do Ceará, que utilizam a *jangada* como embarcação e técnicas artesanais, como a linha com anzol, a rede de fundo, o tresmalho, o arpão, a tarrafa e armadilhas (Casudo 2002, Mussolini 1953).

Lançando mão da observação participante, do estudo de caso e do relato etnográfico (Restrepo 2018), com fotodocumentação e entrevistas semiestruturadas, foi possível acompanhar a dinâmica de uma comunidade de jangadeiros no município de Maxaranguape, Rio Grande do Norte (RN), Brasil. O município está localizado a 54 quilômetros da capital Natal, com uma população estimada de 12.544 habitantes e IDH médio de 0,608 (IBGE 2020).



**FIGURA 1**  
Localização de Maxaranguape - RN. Mapa: João P. Benvenuti e Dorival B. Neto.

Entre as atividades realizadas pelos pescadores dessa região, está a “puxada de rede”, um tipo de pesca de arrasto de praia com o uso da rede tresmalho que tem sua origem no período da escravidão, sendo inclusive uma performance da capoeira. Esse tipo de pesca, presente em inúmeras comunidades de pescadores ao longo do litoral brasileiro, evoca elementos de coletividade, cooperação, solidariedade, reciprocidade e ajuda mútua (Candido 2010, Saquet 2019) em que participam diversos membros da comunidade, desde a organização da atividade até o compartilhamento dos pescados. Para este debate, consideramos a cooperação como sendo “[...] colaboração mútua, da liberdade de expressão e superação da individualidade, com a (i)materialização da sinergia, espontaneidade, confiança e solidariedade.” (Saquet 2019, 50).

Dessa maneira, seguindo uma tradição que se estabeleceu no Brasil, em que a prática fotográfica de caráter etnográfico foi utilizada como recurso para vários estudos antropológicos (Gama 2020), lançamos mão da fotografia como um recurso fundamental para marcar as histórias de vida e trajetórias dos sujeitos (Caiuby Novaes 2014; 2020), sendo um arquivo vivo no tempo, um *locus* da memória (Samain 2012) e um amago da veracidade incontestável dos fatos (Felizardo e Samain 2007).

Consideramos a fotografia, utilizada como técnica de pesquisa, capaz de captar alguns elementos simbólicos de cooperação e ajuda mútua presentes na puxada de rede e de expressar o “aqui e o agora”, de abrigar o futuro em “minutos únicos” (Benjamin 1987b), registrando a memória dessa técnica de pesca, desvelando e fixando um cenário onde algo acontece, no momento em que acontece (Brandão 2004).

Cabe ser ressaltado, conforme coloca Rouillé (2009), que a fotografia não reproduz a realidade, mas nos aproxima a sua verossimilhança, elemento que buscaremos aqui. Para Martins, a fotografia é uma das mais fiéis formas de expressão visual da realidade social (Martins 2008).

Além disso, como colocam Brandão (2004) e Foucault (1969), a fotografia, assim como outras obras, depende da autoria, pois estabelece diversas possibilidades, se localizando em um momento histórico definido e sendo o ponto de encontro de várias ocorrências. Benjamin (1987b) segue essa perspectiva ao defender que o decisivo da produção fotográfica está na relação entre o fotógrafo e sua técnica, sua postura perante o fotografado.

Acreditamos que em trabalhos de campo no geral, e naqueles com comunidades tradicionais, em particular, a produção fotográfica de caráter etnográfico é um estímulo para que o pesquisador se aproxime do objeto, em um ato que implica empatia e intersubjetividade, uma observação atenta e um olhar sensível e desnaturalizado (Caiuby Novaes 2021). Soares e Suzuki (2009) atentam para a necessidade do uso das fotografias em trabalhos de campo com comunidades tradicionais, como meio capaz de capturar elementos materiais e simbólicos.

O presente artigo foi elaborado através de uma reflexão em torno da produção fotográfica feita durante trabalho de campo, em janeiro de 2021, em que tentamos capturar elementos simbólicos presentes no modo de vida tradicional, particularmente na puxada de rede, pois as fotografias facilitam a descrição, a comparação e servem como apoio às entrevistas (Attané e Langewiesche 2005). Temos aqui os seguintes objetivos: caracterizar brevemente os jangadeiros do município de Maxaranguape; debater a importância da fotodocumentação nos trabalhos de campo, sobretudo aqueles com comunidades tradicionais; e demonstrar, através das fotos,

a configuração e os significados culturais de cooperação, ajuda mútua, solidariedade e coletividade imbuídos na “puxada de rede”.

## **JANGADEIROS E PESCADORES NO RIO GRANDE DO NORTE (RN)**



As comunidades pesqueiras do litoral brasileiro foram formadas a partir das especificidades de cada ambiente, conformando significações espaciais distintas e com diferentes modos de vida, surgindo como satélites de abastecimento dos povoados maiores, fornecendo pescados, farinha de mandioca, e outros produtos agrícolas a variar de acordo com a região (Diegues 1983, Mussolini 1953).

Isso fez com que se formassem “sociedades marítimas” (Diegues 1995), fundamentadas na construção de um modo de vida baseado nas atividades pesqueira e agrícola, tendo a caça e a coleta como complementares. Essas sociedades estabeleceram uma relação mais íntima com a natureza, pois seus modos de vida estavam completamente relacionados com os ciclos naturais, como as estações do ano, fases da lua, marés e condições meteorológicas (Silva 2010), tendo, dessa forma, a natureza como um elemento de imediação do modo de vida (Suzuki 2013), além disso, rígidas relações de parentesco, vizinhança, solidariedade e cooperação (Candido 2010).

Os jangadeiros se constituíram a partir de tradições indígenas, africanas e europeias (Cascudo 2002, Diegues e Arruda 2001, Mussolini 1953). Até 1888 muitos escravizados trabalhavam em jangadas alugadas de seus proprietários. Muitos dos africanos que vieram escravizados para o Brasil trouxeram um arcabouço técnico sobre a pesca marítima e litorânea, e esses saberes foram aproveitados pelos seus proprietários, que também eram donos de plantações (Diegues 1983).

[...] bem antes da chegada dos europeus à costa da Guiné os pescadores locais já conheciam a vela e a rede de fibra. Entre eles estão os etsi, antigos habitantes da Costa do Ouro (Gana, Libéria), os fanti, considerados, mesmo atualmente, exímios pescadores. [...] Os principais instrumentos usados tradicionalmente por essas tribos de pescadores eram: a pesca de linha, com um ou vários anzóis (aproxima-se do atual espinhel) rede fixa, um tipo de rede de espera, para peixes grandes. A rede feita de fibras [...]; a pesca noturna, com a ajuda de uma tocha para atrair peixes que eram arpoados; a pesca de jereré [...]; pesca de tarrafa e de pequena rede arrastada por duas pessoas (rede de costa), também no interior das lagoas. (Diegues 1983, 59).

O filme *Barravento*<sup>2</sup> (Rocha 1962) retrata uma comunidade de pescadores jangadeiros (ex-escravizados) da Bahia que realizam a puxada de rede (no caso, a rede é alugada de um capataz), e também a pesca de tarrafa e de linha em jangadas, sendo a primeira a mais importante (por ela “dar” mais peixe). A comunidade vive em condições miseráveis, com uma alimentação restrita aos “mínimos vitais” (Candido 2010), mas com práticas culturais diversas como a capoeira, o samba e o candomblé, todas elas relacionadas com as atividades produtivas (pesca e pequena agricultura), o que demonstra a importância cultural da pesca entre os jangadeiros (Rocha 1962).

Dentre a área ocupada atualmente pelos jangadeiros, o estado do Rio Grande do Norte (RN) é o de maior relevância pela abundância de pescados em seu litoral, que contém 25 municípios em 410 quilômetros e onde a pesca artesanal aparece como uma prática de extrema importância cultural e econômica, de modo a definir modos de vida e práticas culturais tradicionais, além de garantir a segurança alimentar e ser uma fonte de emprego e renda para milhares de famílias (Silva 2010).

Até meados do século XX, as comunidades de pescadores viviam em um relativo isolamento da capital Natal, se relacionando com esta por meio da troca e comercialização de produtos, pelas manifestações culturais e pelo fluxo de informações (Silva 2010).

A partir da década de 1950, o número de jangadas passa a diminuir em função da dificuldade de se encontrar o pau-de-balsa, principal matéria prima da jangada. Na década de 1970 começam a se popularizar as jangadas de tábuas, embora as primeiras tenham sido feitas já nos anos 1940 no RN, que passam a substituir as feitas de pau (atualmente, a maioria é feita de tábuas) (Diegues e Arruda 2001). Nesse momento, as comunidades de jangadeiros começam a passar por transformações influenciadas pela chegada do turismo, da pesca industrial e de outras atividades de serviços, ocasionando uma redução dos pescadores.

Mesmo com essa expressiva redução das jangadas e dos jangadeiros, nos municípios litorâneos do RN a pesca artesanal em jangadas continua sendo uma atividade relevante, como é o caso do município de Maxaranguape. A cidade ficou popularmente conhecida como uma vila de pescadores e atualmente, a pesca segue sendo a atividade tradicional e artesanal

---

2. Lançado em 1962, o filme fez parte do movimento Cinema Novo Brasileiro, surgido na década de 1960, com o lema “uma câmera da mão e uma ideia na cabeça”, possuindo características de uma produção simples e com poucos recursos, utilizando muitas vezes os próprios personagens locais para interpretar. Os temas estavam relacionados a fome, miséria e conflitos sociais, politizando o cinema brasileiro. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/> (acessado em: 14 jun. 2021).

predominante, uma vez que a agricultura, o extrativismo e a caça já são pouco praticados.

O povoamento do município mantém como base e unidade territorial as características do que Antonio Candido (2010) chamou de *bairro*, que é a estrutura fundamental da sociabilidade, constituído pelo agrupamento de algumas ou várias famílias que são pouco ou muito vinculadas pelo sentimento de pertencimento ao lugar, pela convivência cotidiana, em atividades lúdico-religiosas e por práticas de solidariedade, colaboração e auxílio mútuo. Entre essas práticas está a “puxada de rede”, técnica artesanal e tradicional de pesca que caracterizaremos e discutiremos mais adiante.

Para o geógrafo Marcos Saquet (2019) a reciprocidade está relacionada com a solidariedade, cooperação, espontaneidade, confiança e autonomia decisória. Ele afirma que historicamente, “[...] a reciprocidade foi efetivada com conteúdo relativo à família, ao parentesco, como relações simétricas, de ajuda mútua e confiança [...]” (Saquet 2019, 45). Nesse sentido, a colaboração está contida na reciprocidade, sendo considerada como:

[...] *prática social preciosa*, dos sujeitos agindo *juntos*, ou seja, como *troca* por meio da qual os participantes têm *vantagens* por estarem *juntos*. [...] A colaboração significa ajuda mútua, conteúdo presente nos *genes dos animais sociais* que se reúnem a partir dos distintos interesses, com empatia entre si [...]. As pessoas se reúnem para colaborar e viver melhor, política, econômica, cultural e ambientalmente. (Saquet 2019, 46).

Dessa maneira, esses elementos são resultados de práticas coletivas presentes em maior nível nas comunidades tradicionais, mas que se encontram em constante ameaça de reduzirem-se devido ao abandono das práticas tradicionais em detrimento de outras atividades produtivas. Por isso, ressaltaremos por meio de uma série fotográfica, a presença, na puxada de rede, de elementos de cooperação, ajuda mútua e coletividade.

## A FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DE PESQUISA EM COMUNIDADES TRADICIONAIS



A imagem vem ganhando importância, sobretudo desde meados do século XIX quando elas atingem a possibilidade de reprodutibilidade técnica (Benjamin 1987a). A partir de 1850, a fotografia passa a substituir as pinturas nas atividades científicas, marcando uma intensificação desse processo de reprodutibilidade técnica (Benjamin 1987a). Nesse momento, as imagens passam a ser mais utilizadas para fins científicos, sobretudo nas Ciências Naturais. Dessa forma, as fotos passam a ser utilizadas como

arquivos, através de encomendas e expedições para retratar lugares e povos do mundo (Rouillé 2009).

No seu surgimento, a fotografia traz a essência da veracidade inconteste dos fatos registrados, com sua visão imparcial e inequívoca. Daí um elevado status atribuído a ela, de “[...] registrar partes selecionadas do mundo ‘real’, da forma como ‘realmente’ se apresentam.” (Felizardo e Samain 2007, 210). Por isso, fotografia e memória se (con)fundem.

Com a invenção dos aparelhos fotográficos e do cinema em fins do século XIX, inicia-se uma correlação entre o olhar e o conhecimento, pois as imagens nos permitem ver as entrelinhas, o que fica subentendido no texto escrito (Caiuby Novaes 2020). Nas Ciências Humanas, a Antropologia foi uma das primeiras a se ater ao uso das imagens, sobretudo das fotografias.

As imagens foram incorporadas pela Antropologia desde o princípio da história do cinema. A grande invenção de 1895, dos Lumière, foi um equipamento importante na bagagem dos cientistas que participaram da Expedição da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, em 1898. Imagens passam a ser cada vez mais frequentes como registros de sociedades longínquas, como signos visuais de um Outro, visto como muito próximo de um mundo natural. Tais como as coleções de artefatos, avidamente buscadas pelos museus, as fotografias forneciam a possibilidade de organizar as sociedades em tipos, modelos humanos. [...] O interesse da Antropologia pelo uso de imagens para ilustrações vinha igualmente do modelo científico seguido por esta disciplina no final do século passado: aquele fornecido pelas ciências naturais. [...] antropólogos, por sua vez, buscavam fotos e ilustrações para captar aspectos visuais da cultura, que permitissem bases classificatórias para os diferentes estágios de evolução social. (Caiuby Novaes 2020, 22).

No Brasil, mesmo que a produção fotográfica se institucionalize como tema da Antropologia Cultural somente na década de 1980, a produção fotográfica de caráter etnográfico ocorre desde o século XIX, relacionando, desde esse momento, antropologia e fotografia. Para conhecer o país, seu ambiente e seu povo, foram organizadas diversas expedições que se utilizaram do registro fotográfico. Entre 1867 e 1868, o alemão Christoph Albert Frisch produziu as 100 primeiras fotos da Amazônia<sup>3</sup>. Em 1875, Marc Ferrez atua em uma expedição ao Nordeste e Norte do Brasil, fotografando e documentando, principalmente os índios botocudos<sup>4</sup>. Entre 1898 e 1900, os alemães Hermann Meyer e Theodor Koch-Grünberg<sup>5</sup>, em

3. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/albert-frisch/> (acessado em 29 jun. 2021).

4. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/> (acessado em 29 jun. 2021).

5. Koch-Grünberg publicou suas imagens em um atlas tipológico, *Indianertypen aus dem Amazonasgebiet (Tipos de índios da região amazônica, 1906)*, e no quinto volume de *Vom Roraima Zum Orinoco (1923)*. Algumas de suas narrativas sobre mitos indígenas acabaram sendo referidas por Mário de Andrade em *Macunaíma (1928)*.

uma expedição para o Xingu, documentam exaustivamente objetos de uso cotidiano, artefatos e práticas culturais (Gama 2020).

Nessa perspectiva de uso da fotografia, Carlos Rodrigues Brandão (2004) afirma que ela é um instrumento para “mostrar” os “invisíveis” da história, o povo, o homem simples, que eram excluídos das artes plásticas, que retratavam, sobretudo, a elite, a nobreza, os militares e pessoas “importantes”. “[...] ao contrário da pintura, na qual estão retratados apenas os que pagaram por isto, ou as pessoas muito especiais aos olhos do artista, a fotografia é, cada vez mais, uma arte de todos, entre todos, sobre todos.” (Brandão 2004, 46).

Isso vai ao encontro da proposição de Walter Benjamin (1987c, 225) para “[...] escovar a história a contrapelo”, e também, com os usos da fotografia de caráter etnográfico no Brasil, que buscou, desde o século XIX retratar aspectos do povo brasileiro e de suas culturas, ainda que muitas vezes colocando o outro como “exótico”, mas que ao longo do tempo serviram como fonte de estudos antropológicos que buscaram compreender as diferentes culturas, bem como criar instituições para a valorização dessas culturas.

A partir de 1890, as expedições comandadas pelo Marechal Cândido Rondon produziram uma grande quantidade de material etnográfico e iconográfico, resultando nas primeiras políticas indigenistas brasileiras, como a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em 1910 (Gama 2020).

Dina Dreyfus e seu então marido, Lévi-Strauss, em expedições pelo Centro-Oeste brasileiro e pela Amazônia, também fizeram uma série de registros fotográficos. Strauss tratava a produção fotográfica com um certo desdém, por isso, dele conhecemos poucas fotografias, a maioria em *Saudades do Brasil*<sup>6</sup>, publicado só em 1994 (Caiuby Novaes 1999).

As fotografias são para ele apenas indícios, de “seres, de paisagens e de acontecimentos”, que ele sabe que viu e conheceu. A fotografia é, no plano etnográfico, como uma espécie de reserva de documentos, ela permite conservar coisas que não se irá rever outra vez. (Caiuby Novaes 1999, 68).

Já Dina, era especialista em etnografia e defensora do uso da documentação fotográfica como instrumento etnográfico de pesquisa. Ela se empenhou em ministrar cursos e publicar boletins para preparar os pesquisadores a irem a campo e registrar imagens sobre o folclore, práticas culturais e cultura material (Bastos 2018).

Outro casal, Berta Gleizer e Darcy Ribeiro também lançam mão da fotodocumentação em suas expedições. Berta era uma defensora dos usos

6. Nessas fotos, tiradas na Amazônia, no Centro-Oeste e em São Paulo, não há qualquer menção de Lévi à Dina.

da imagem fotográfica, produzindo mais que o próprio Darcy, mas suas imagens não são conhecidas pelo público (Gama 2020).

Dessa maneira, há uma falta de reconhecimento das imagens fotográficas produzidas por mulheres antropólogas que viajavam com seus maridos, como Dina e Berta, que “[...] parece estar relacionado à falta de referências a trabalhos de antropólogas mulheres de forma mais geral.” (Gama 2020, 95).

Mário de Andrade foi outro entusiasta do uso das fotografias para o estudo da cultura, ele havia estado no Norte e Nordeste durante as “viagens etnográficas” (1927 a 1929), quando fez muitos registros imagéticos. Seus interesses eram contíguos com os de Dina e Lévi. Em 1936 eles começam a trabalhar juntos, fazendo registros fotográficos de cunho etnográfico e na formação de novos pesquisadores. No mesmo ano, Dina e Mário criam a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939). Dina foi pioneira na didática dos estudos etnográficos e uma das maiores impulsionadoras das pesquisas folclóricas brasileiras, sendo determinante para o resultado das célebres missões do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) que percorreram o Norte e o Nordeste em 1938 (Bastos 2018).

No SPHAN, Mário instala uma “política de documentação fotográfica” das manifestações culturais, históricas e artísticas que constituíam o Brasil. Dois fotógrafos franceses também vão trabalhar para o SPHAN nos anos 1940 e 1950, Marcel Gautherot e Pierre Verger, que vão retratar os “tipos regionais”, as festas populares e as relações entre sujeitos e paisagens pelo Brasil. Ambos publicaram diversas fotos na revista *O Cruzeiro*, ícone da fotorreportagem e de uma nova linguagem fotográfica no Brasil, que mesclou narrativas visuais e textuais (Gama 2020).

Na década de 1950 Cláudia Andujar e Maureen Bisilliat, ambas fotógrafas, se fixam no Brasil e produzem extensas documentações sobre as populações indígenas, sob o incentivo de Darcy Ribeiro. A partir dos anos 1970 temos a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes se utilizando dos recursos fotográficos para retratar os Bororo e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, os indígenas do Xingu. Após esse momento, se intensificam, nas Ciências Sociais no Brasil, as reflexões sobre o uso das imagens, com um aumento da visibilidade às mulheres. Já nos anos 1980, o perfil das produções etnográficas muda e se diversifica, devido também a um barateamento da produção fotográfica, intensificando o seu uso, dentro e fora das pesquisas (Gama 2020), marcando o início da “era da imagem” (Brandão 2004), em que essa além de repetida, pode ser banalizada.

De acordo com Etienne Samain (2012), vivemos hoje uma virada cognitiva e comunicacional em que as imagens possuem um grande papel, um valor de uso, e que são sobretudo, um fenômeno que participa de um processo

de pensamento. Toda imagem, em geral, e a fotografia, em particular, são fenômenos que combinam aportes variados, como a complexa máquina fotográfica, o tempo, o espaço, a luz, a sombra, o ambiente (Samain 2012), como também a visão do autor (Foucault 1969), pois no processo de criação, cada fotografia tem uma escolha pessoal (Brandão 2004).

Felizardo e Samain (2007) alertam que esse atual “boom” da produção fotográfica digital, que é muitas vezes usada sem critérios, comprometimentos ou despreocupada, pode trazer a banalização e a mercantilização do uso fotográfico, como resultado da intensificação da reprodutibilidade técnica (Benjamin 1987a). Mas os autores também ressaltam pontos positivos da fotografia digital, destacando a sua maior facilidade e democratização.

[...] a fotografia digital, hoje, também trouxe revoluções: a imediata visualização do objeto fotografado – talvez a sua mais nobre característica – os menores custos na produção de imagens, e uma grande facilidade em manipular, editar e transmitir essas imagens. Com poucas palavras, a fotografia ganha um novo suporte para se tornar ainda mais popular, mais acessível e presente na vida das pessoas. (Felizardo e Samain 2007, 208).

José de Souza Martins (2008) vê a fotografia como uma construção imaginária, um momento e ato de conhecimento da sociedade e seus mais diversos aspectos. Segundo o sociólogo, a imagem demonstra o que para a palavra é insuficiente como matéria para o conhecimento. Isso coaduna com Sílvia Caiuby Novaes (2021), quando afirma que as imagens nos permitem perceber as “entrelinhas”, o subentendido.

A antropóloga aponta para a necessidade do uso de imagens fotográficas nas pesquisas etnográficas, não somente de entrevistas, para que seja expressa melhor a experiência, mas também como a captura de elementos intersubjetivos que às vezes não podem ser compreendidos ou demonstrados nos textos escritos (Caiuby Novaes 2014).

Nesse sentido, Brandão (2004) defende que as imagens devem, junto com o texto, etnografar, pois elas sempre têm algo a dizer, a descrever, a interpretar, por isso, devem dialogar com o texto escrito, e serem vistas como um momento de descobertas e trocas em torno da imagem. “A fotografia é possivelmente a fala mais icônica sobre o que pode ser etnografado e interpretado. [...] com a fotografia se pretende tornar visível algo tal como, de algum modo e em algum plano da realidade, é.” (Brandão 2004, 29).

Aqui, utilizamos a produção fotográfica como técnica de registro, tiradas durante o trabalho de campo, possuindo sobretudo um caráter documental. Para as nossas fotos, tentamos sempre estar com o olhar de pesquisador atento, buscando uma sensibilização do olhar, seguindo as orientações de Caiuby Novaes (2021, 4):

Para fazer uma boa foto é preciso sair desses espaços que nos aprisionam e com os quais estamos tão familiarizados. É preciso caminhar, como tanto aprecia Tim Ingold, e observar. [...] temos que nos deter no todo e em detalhes, descobrir ângulos que não suspeitávamos, observar gestos e expressões faciais, detalhes arquitetônicos, ter atenção para as minúcias que fazem parte de modos específicos de habitar e viver o mundo.

Attané e Langewiesche (2005, 136) demonstram como em suas pesquisas sobre modos de vida tradicionais, a fotografia registrou dados que dificilmente seriam representáveis pela escrita, esses dados, “[...] vão além da descrição das habitações e seus arredores, além da descrição das atitudes ou da maneira de vestir dos interlocutores.” Fernando Soares e Júlio Suzuki (2009) também apontam como a fotografia pode trazer à luz da visão detalhes que dizem muito sobre uma comunidade, seus costumes e práticas. Isso vai de encontro com Andréa Barbosa (2014), ao afirmar que as imagens, na antropologia, têm sido utilizadas para compreender as diversas realidades e práticas sociais.

A princípio, como nova possibilidade metodológica de registro do trabalho de campo, paulatinamente a imagem começa a se insinuar como linguagem capaz de contribuir para uma melhor comunicação intercultural e provocar novas questões que se desdobram em práticas antropológicas variadas como as de Malinowski, Margaret Mead e Jean Rouch. (Barbosa 2014, 4).

Portanto, trataremos a produção fotográfica como um recurso de complemento à escrita na produção de dados, na restituição dos resultados e na interpretação desses, permitindo registrar elementos que não ficam claros nas conversas ou nas entrevistas e possibilitando a transformação de impressões em dados, como demonstram Attané e Langewiesche, (2005) e Brandão (2004).

[...] a fotografia pode se constituir em um instrumento de pesquisa. Ela facilita a descrição e a comparação. As imagens permitem, igualmente, o registro de um discurso sobre questões que dificilmente são enunciadas durante uma entrevista. [...] a fotografia pode se transformar em uma ilustração interpretativa para apresentar os resultados da pesquisa. (Attané e Langewiesche 2005, 135).

Outras imagens, outras fotos, podem estar distribuídas em consonância com as descrições do texto para, junto com as palavras, etnografar. É quando as fotografias não são uma pausa no texto, mas uma outra fala que, tal como as palavras, têm algo próprio a dizer, a descrever, ou mesmo, a interpretar. (Brandão 2004, 28).

Para boas fotos, como também para uma boa etnografia, é necessário desnaturalizar o olhar e ao mesmo tempo se aproximar, pois fotografar implica uma sensibilidade no olhar provocada sobretudo pelo estranhamento, pela desnaturalização do olhar (Caiuby Novaes 2021).

Tal como em toda boa pesquisa, para fotografar é preciso estranhar – ou desnaturalizar o olhar – e ao mesmo tempo se aproximar. Distância e proximidade são, como dissemos, ingredientes fundamentais da boa etnografia e igualmente da fotografia. Fotografar implica igualmente um tipo de conhecimento que não passa pela palavra, mas muito mais pela sensibilidade do olhar, pela intuição, pela capacidade de estar no lugar certo na hora certa, pela sensibilidade de colocar o corpo (e a câmera a ele acoplada) na correta distância. (Caiuby Novaes 2021, 6).

Isso segue a perspectiva de Roberto DaMatta (1985) ao sugerir que o trabalho etnográfico deve ser um duplo exercício de transformar o exótico em familiar e transformar o familiar em exótico, através de um estranhamento e distanciamento, para uma posterior aproximação, pois confrontando as experiências pessoais e do outro, torna-se possível apresentar os enigmas sociais de forma singular.

Nesse sentido, o trabalho de fotodocumentação foi feito durante todo o tempo do trabalho de campo, pois estivemos com as “lentes e os olhos sempre atentos”. As fotos foram tiradas com lentes simples e pouco modernas<sup>7</sup>, porém tentamos captar aspectos relevantes da paisagem, mas também pequenos detalhes, por isso, nos fixamos a uma observação atenta e um olhar sensível, muitas vezes permitido através de um estranhamento, de uma relação entre proximidade e distância.

A série fotográfica busca reproduzir a prática de um povo que se insere na reprodução material e imaterial do modo de vida tradicional. Nesse sentido, buscamos fazer do registro visual parte da produção de dados de pesquisa, elaborados para dar conta do problema de investigação, como propõe o antropólogo Eduardo Restrepo (2018)

Por meio das fotos, estamos fazendo o registro de uma memória, de uma prática, um fenômeno vivo, que está em constante transformação. Samain (2012, 160) vai de encontro com essa perspectiva, ao afirmar que: “As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. [...] são confidências, memórias, arquivos”. Dessa forma, a fotografia pode ativar a memória, contar sobre um passado e permitir revivê-lo, pode ser um documento, um monumento, um objeto portador de uma memória viva e própria.

Buscamos, através das imagens, com auxílio também das legendas, associar intimamente a unicidade e a durabilidade, tal como colocou Benjamin (1987b). Para o filósofo alemão, a legenda possui uma grande importância quanto ao

---

7. As câmeras utilizadas eram de um celular LG k12+ de 2020, com 16 Megapixels, e de uma máquina digital simples Nikon de 2017, com 16 Megapixels.

uso da produção fotográfica, “[...] sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de parecer vaga e aproximativa” (Benjamin 1987b, 107).

Portanto, a legenda pode auxiliar o espectador, pois em relação a esse, a fotografia “[...] o fixa num congelamento do tempo do mundo e o convida a entrar na espessura de uma memória. [...] diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos” (Samain 2012, 159). Essa comparação do espectador com o arqueólogo nos remete novamente a Benjamin (1987d), quando afirma que para compreender o passado é necessário escavá-lo, e rememorá-lo, adentrar sob suas camadas, assim como a arqueologia faz, também para compreender o presente.

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar várias vezes ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (Benjamin 1987d, 239).

Tentamos então, através das legendas, situar as fotos no tempo, deslocando o olhar e o conectando ao conhecimento e a memória que pretendemos evocar através das fotos de uma prática tradicional, a puxada de rede, que devido aos avanços de atividades produtivas capitalistas e não comunitárias, não solidárias, podem reduzir este tipo de prática em um futuro não muito distante, que já vem acontecendo no presente.

Como atesta José de Souza Martins (2008, 45), a fotografia, como um conjunto narrativo de histórias, “[...] se propõe como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, [...]. Memória das perdas. [...]. Memória do que opõe a sociedade moderna à tradicional, memória do comunitário que não dura, que não permanece”.

Nesse sentido, as fotos nos servirão como arquivos e vestígios de uma memória que retrata uma prática tradicional de um modo de vida, dos pescadores jangadeiros, que está em constante mudança, reduzindo o volume das atividades tradicionais em detrimento de atividades modernas, com o comércio e serviços.

## **PUXADA DE REDE: COOPERAÇÃO, COLETIVIDADE E AJUDA MÚTUA EM IMAGENS**



A “puxada de rede” era uma das modalidades de pesca praticada pelos negros recém-libertos, que encontravam na pesca do “xaréu” uma forma de garantir sua alimentação e sobrevivência (NUFOLK 2014).

Nos séculos XVIII e XIX um aspecto marcante nas sociedades de pescadores se refere à escravidão de africanos e afrodescendentes, que viviam

sob cativo, sendo algo muito constante, por exemplo, nas pescas de baleia. Esses escravizados poderiam pertencer a senhores que viviam e desempenhavam funções nas sociedades de pescadores, ou a sujeitos que os alugavam para a faina marítima (Silva 2020).

Historicamente, a puxada de rede, quando praticada pelos africanos, afro-brasileiros e recém-libertos era acompanhada de cânticos (a maioria triste) que representavam a dificuldade da vida daqueles que tiravam o sustento do mar. Junto com os cânticos, eles tocavam atabaques e batiam os pés, para que não desanimassem e continuassem a puxar a rede (tresmalho). Ao fim da pescaria, eram entoados cânticos em agradecimento, o peixe era partilhado e realizavam um festejo em comemoração (NUFOLK 2014).

Imagens emblemáticas da atividade e dos significados culturais envolvidos nela são retratadas no clássico filme *Barravento* (Rocha 1962), em que a puxada de rede é a principal fonte de pescados da comunidade, realizada sob sons de batuque e por mulheres, homens e crianças. Entretanto, como a rede (tresmalho) é alugada, a maior parte dos pescados vão para o capataz, externo à comunidade. Isso enseja uma revolta nos moradores, que abandonam a prática para ir pescar em jangada, que “pesca menos, é mais arriscado, mas o peixe é nosso”, segundo afirma um personagem do filme (Rocha 1962). Essa produção cinematográfica demonstra os significados culturais, a ancestralidade e a importância da puxada de rede, que ainda é presente em boa parte do litoral brasileiro.

Dois grandes fotógrafos que estiveram no Brasil a partir dos anos 1940 também fizeram raros registros fotográficos da puxada de rede<sup>8</sup>, são eles Pierre Verger e Marcel Gautherot. Este, inclusive fez ricos registros da puxada de rede em Natal, área próxima à analisada neste estudo. Ambos realizaram um trabalho de documentação fotográfica para o SPHAN, fotografando práticas e povos tradicionais, com atenção à vida social e cultural do povo brasileiro (Gama 2020).

Como demonstrado em *Barravento* (1962) e pelas produções fotográficas de Verger e Gautherot, a puxada de rede configura-se como uma atividade comunitária, de cooperação e ajuda mútua, que só ocorre devido a esforços coletivos, fato que subsiste nos dias de hoje.

Dessa forma, apresentaremos imagens e a caracterização da atividade no município de Maxaranguape através de uma série fotográfica, que se propõe a demonstrar indícios de seres, paisagens, acontecimentos e práticas, ou seja, guardam uma memória (Samain, 2012) e atestam aquilo

8. Algumas dessas fotografias estão expostas mais adiante, ao lado das nossas, visando ressaltar as semelhanças na forma pela qual a puxada de rede era realizada no passado e é no presente, quase um século depois.

que está se transformando (Caiuby Novaes 1999). A puxada de rede é um saber tradicional (Diegues e Arruda 2001), um patrimônio cultural nacional (UNESCO 1989), que está sob risco de desaparecimento pela modernização que induz ao abandono de práticas tradicionais.

As imagens aqui nos remeterão a um espaço e a um tempo, que mesmo presente, é também passado, pois a puxada de rede é uma prática ancestral, como já colocamos. A prática começa na elaboração do material, feita pelos próprios pescadores que compram o *nylon*, a boia e o chumbo e fazem a rede manualmente, em geral em um momento de descanso e conversa com outros pescadores, em frente à praia.



**FIGURA 2**  
Pescador remendando a rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 5 de janeiro de 2021, 09h43min.



**FIGURA 3**  
O rancho: lugar da tecelagem de rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 5 de janeiro de 2021, 09h36min.

A puxada de rede ocorre em períodos que possuem algumas condições favoráveis, da lua, meteorológicas e das marés, proporcionando a realização da atividade por alguns dias consecutivos (aproximadamente de 3 a 7). A lançada da rede se inicia pela manhã, por volta das 5 horas, quando um grupo de pescadores (de 6 a 12) começa a se reunir em frente à praia para lançar a rede do tipo tresmalho, que contém de 100 a 300 metros de comprimento e é propriedade de um dos pescadores do grupo.



**FIGURA 4**  
Amanhecer  
à espera dos  
parceiros. Foto:  
Dorival B. Neto,  
Praia de Caraúbas -  
RN, 9 de janeiro de  
2021, 5h21min.

Nesse momento, também há a chegada de pescadores de jangada, que saíram pela madrugada para pescar. Essa ocasião é um encontro, quando os pescadores conversam sobre as condições do tempo para puxar a rede, falam sobre a pescaria dos outros dias, e sobre assuntos variados, ainda todos um pouco quietos por estarem despertando. Há dias em que pescadores combinam e não aparecem, impossibilitando os outros de lançarem a rede e havendo desistência da pescaria.

Para a partida, há necessidade de “baixar” a jangada para o mar, processo duro, que demanda força, sendo realizado através do deslize da jangada em troncos de madeira, que ocorre com a ajuda de outros pescadores. Após esse momento, a jangada (chamada de pacote), feita de tábua, sem motor e sem vela parte para o mar, com dois ou três pescadores. Normalmente, o pacote pertence a um dos pescadores da atividade.



**FIGURA 5**  
Pescadores  
"baixando" a  
jangada. Foto:  
Dorival B.  
Neto, Barra de  
Maxaranguape  
- RN, 13 de  
janeiro de 2021,  
10h22min.



**FIGURA 6**  
Pescadores. Foto:  
Marcel Gautherot,  
Natal, Brasil, 1955.  
Fonte: Acervo do  
Instituto Moreira  
Sales.



**FIGURA 7**  
O desafio de entrar  
na maré. Foto:  
Dorival B. Neto,  
Praia de Caraúbas -  
RN, 9 de janeiro de  
2021, 5h33min.



**FIGURA 8**  
Pescadores  
puxando rede. Foto:  
Marcel Gautherot,  
Natal, Brasil, 1955.  
Fonte: Acervo do  
Instituto Moreira  
Sales.



**FIGURA 9**  
Jangadeiros  
lançando a rede.  
Foto: Dorival B.  
Neto, Praia de  
Caraúbas - RN, 9  
de janeiro de 2021,  
5h34min.



**FIGURA 10**  
Pescador que ficou na praia segura uma ponta da rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 9 de janeiro de 2021, 5h45min.

Uma ponta da rede fica na praia, segurada pelo meeiro (um dos pescadores que participa do processo). Então, a embarcação se desloca, com o auxílio de um remo, e a rede é lançada. Esse processo depende dos conhecimentos tradicionais pesqueiros acerca da profundidade do mar, do momento para jogar a rede e da localização dos cardumes. Com isso, o pacote é manobrado até que a rede faça uma meia circunferência para envolver o cardume, com a fechada da rede em forma de U, encurralando os peixes. Na praia, um pescador fica segurando uma ponta da rede, a outra retorna em terra minutos depois, junto com a jangada, de forma a garantir o formato de U. A jangada atraca a uma média de 100 metros de distância do ponto de partida e, então, o cerco está feito e inicia-se a puxada de rede.



**FIGURA 11**  
Unidos puxando a rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 10 de janeiro de 2021, 11h04min.



**FIGURA 12**  
Pescadores. Foto:  
Pierre Verger,  
Itapuã, Salvador,  
Brasil, 1947.  
Fonte: Acervo da  
Fundação Pierre  
Verger.



**FIGURA 13**  
Puxada de rede em  
Caraúbas, com o  
"U" já se fechando.  
Autor: Dorival B.  
Neto, Praia de  
Caraúbas - RN, 9  
de janeiro de 2021,  
6h14min.



**FIGURA 14**  
Cooperação para puxar a rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Peracabu - RN, 12 de janeiro de 2021, 6h29min.



**FIGURA 15**  
Olhares contemplativos aguardando pelo início da coleta. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 10 de janeiro de 2021, 11h08min.



**FIGURA 16**  
Coleta dos pescados: o momento mais esperado. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 11 de janeiro de 2021, 09h56min.



**FIGURA 17**  
Distribuição dos pescados. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 11 de janeiro de 2021, 9h59min.



**FIGURA 18**  
Pescadores. Foto:  
Marcel Gautherot,  
Natal, Brasil, 1955.  
Fonte: Acervo do  
Instituto Moreira  
Sales.

No momento da puxada, várias pessoas ficam esperando na praia, entre mulheres, crianças e turistas. Muitas pessoas vão se aproximando. Um fato curioso é que muitas mulheres locais chegam carregando baldes, onde colocarão os pescados que receberão, mesmo sem terem participado da atividade. Algumas pessoas que se aproximam chegam a auxiliar a puxar a rede, ato que demanda muita força. À medida que a puxada chega ao fim, já existe um número de pessoas muito maior do que o inicial.

Após a puxada de toda a rede, ela é “virada” para os peixes caírem no chão. Retirado tudo da malha, há a separação e retirada das algas e dos peixes menores. Durante esse processo, os peixes menores, como camarões, podem ser pegos por qualquer pessoa que está lá, em geral, são as crianças e mulheres que ficam procurando por esses pescados. No tempo dos antigos, segundo relatos orais, as algas também eram coletadas para a alimentação.

Os tipos de peixes capturados dependem da época do ano, mas em geral são esses: peixe espada, pescada, bagre, sarda, peixe-voador, coró, serra, tibi-ro, agulha-preta. São separados em caixas, conforme tamanho e va-

lor, pelos que organizaram a pescaria. Esses presenteiam os conhecidos, amigos, familiares, mulheres e crianças com os peixes. Um fato curioso é que os peixes presenteados sempre são jogados no chão pelo pescador, para que o presenteado o pegue no chão. As mulheres que carregavam os baldes vazios, os enchem com os peixes que ganharam. Após a virada de rede e coleta dos pescados, a prática é repetida por duas ou até três vezes, dependendo da quantidade de pescados adquirida.



**Figura 19**  
Finalizando a pescaria. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 11 de janeiro de 2021, 07h54min.



**FIGURA 20**  
Pescadores. Foto: Marcel Gautherot, Natal, Brasil, 1955. Fonte: Acervo do Instituto Moreira Sales.

Após a virada, é comum as mulheres ficarem sentadas à beira da praia, conversando e limpando os pescados que ganharam daqueles que organizaram e realizaram a pescaria. Esses momentos também se configuram como uma troca de experiências e saberes.



**FIGURA 21**  
Mulheres tratando os pescados.  
Foto: Dorival B. Neto, Praia de Peracabu - RN, 21 de janeiro de 2021, 09h14min.

Soube que em alguns locais e épocas, após a puxada os pescadores vão até algum rancho e assam o peixe ao redor de uma fogueira, comendo, bebendo e contando causos sobre o mar, futebol e outras histórias. Esse momento é semelhante ao fim do mutirão, que se dá com uma boa comemoração, reforçando os laços de pertencimento, solidariedade e parceria, como mostrou Antonio Candido (2010).

As fotografias aqui expostas possuem um significado que se manifesta em qualquer tempo e espaço. Acreditamos estar registrando um tempo que está se acabando, pois, as práticas produtivas tradicionais, como a puxada de rede, têm diminuído, em função de seu abandono, não que acreditamos que a prática irá acabar, mas que as fotos podem, e estão servindo como um registro dessa atividade tradicional e ancestral.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das fotografias, utilizadas como um instrumento na pesquisa etnográfica com comunidades tradicionais, pudemos identificar que a forma pela qual a puxada de rede é realizada ainda se mantém semelhante à do tempo dos antigos, com o trabalho coletivo, cooperação para a realização da atividade, solidariedade e coletividade, de pessoas que não marcaram de fazer a pesca mas acabam ajudando, com a divisão dos pescados, que contempla mulheres, crianças e amigos, mesmo os que não participaram da atividade.

Atualmente, o que se modificou em relação à prática ancestral são alguns conteúdos: a rede pertence aos próprios pescadores da comunidade, e não há um capataz como no tempo dos antigos; os materiais da rede e das jangadas já não são produzidos na comunidade, mas comprados no comércio; não se faz mais a atividade aos cantos, fato que possivelmente era único da “pesca do Xaréu”, como era chamada a puxada de rede da região de Salvador (Bahia).

Esperamos que as fotos e a caracterização da puxada de rede em Maxaraguape - RN possam, em um futuro, nos aproximar a um passado, através do registro da memória. A ideia para com as fotos foi tentar captar o modo de vida dos sujeitos que não possuem uma visibilidade, ou seja, popularmente não são reconhecidos como importantes ou famosos, como os políticos, empresários etc., o que se insere em nossa perspectiva de escrever a história de baixo ou escovar a contrapelo (Benjamin 1987c), concebendo-a do ponto de vista dos vencidos em oposição a história do progresso, que ocultou a trajetória dos oprimidos e invisibilizados.

Nesse sentido, a produção fotográfica se insere numa perspectiva de contar a história a partir das tradições e culturas populares e tradicionais, e que por muitos anos foram invisibilizados pela forma hegemônica de fazer e contar a história dos lugares. São fotos de sujeitos com nomes, aspirações, lutas e um modo de vida. Retratos de um povo e uma prática histórica.

Acreditamos que a prática aqui representada, faz parte da cultura tradicional e popular brasileira, em geral, e dos jangadeiros potiguares, em específico, ou segundo Unesco (1989, 2) a um “[...] conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas sobre a tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos”. Portanto, a prática precisa ser identificada e registrada como um Patrimônio Nacional (UNESCO 1989).

Realizou-se um esforço para estabelecer um diálogo entre a palavra e a imagem, para trazer à luz do leitor-observador momentos, memórias e relatos visuais. Ao escolher a correlação entre texto e imagem para apresentar essa atividade tradicional buscamos a divulgação de aspectos

desse ritual (atualmente um pouco ausente na academia), e investimentos públicos na salvaguarda dessa manifestação cultural e dos pescadores artesanais. Dessa forma, a fotografia quando empregada como técnica de pesquisa para a obtenção de dados, aliada ao senso crítico do pesquisador e sua análise posterior, resulta em compreensões mais abrangentes e completas sobre as comunidades tradicionais, seus dilemas e problemáticas.

## REFERÊNCIAS

- Bastos, Jorge Henrique. 2018. *Dina Dreyfus, a etnóloga que viveu na sombra do ex-marido, Lévi-Strauss*. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/03/dina-dreyfus-a-etnologa-que-viveu-na-sombra-do-ex-marido-levi-strauss.shtml> (acessado em 29 jun. 2021).
- Benjamin, Walter. 1936/1987a. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, Walter Benjamin, 165-196. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1931/1987b. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, Walter Benjamin, 81-107. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1940/1987c. Sobre o conceito da história. In: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, Walter Benjamin, 222-234. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1987d. Escavando e recordando. In: *Obras escolhidas II. Rua de mão única*, Walter Benjamin, 239-240. São Paulo: Brasiliense.
- Brandão, Carlos Rodrigues. 2004. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 18, n. 2: 27-54.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 1999. Lévi-Strauss; razão e sensibilidade. *Revista de Antropologia*, v. 42, n. 1/2: 67-76. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77011999000100005> (acessado em 10 jun. 2021).
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2014. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. *Cadernos de arte e antropologia*, v. 3, n. 2: 57-67. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.245> (acessado em 10 mai. 2021).
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2020. Antropologia e Imagem. *Teoria e Cultura*, v. 15 n. 3: 13-27. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2020.v15.32998> (acessado em 10 mai. 2021).
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2021. Por uma sensibilização do olhar – Sobre a importância da Fotografia na formação do antropólogo. *GIS - Gesto, Imagem e Som*, v. 6, n. 1: 1-10. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.179923> (acessado em 10 jun. 2021).
- Candido, Antonio. 1954/2010. *Os parceiros do Rio Bonito*: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- Cascudo, Luis da Câmara. 1957/2002. *Jangada*: Uma pesquisa Etnográfica. 2 ed. São Paulo: Global Editora.
- DaMatta, Roberto. 1985. O ofício do etnólogo, ou como ter "Antropological blues". In: *Aventura Sociológica. Objetividade, Paixão, Improviso e Método na Pesquisa Social*, Edson de Oliveira Nunes (org.), 23-35. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Diegues, Antonio Carlos Sant'Ana. 1983. *Pescadores, camponeses e trabalhadores do mar*. São Paulo: Ática.
- Diegues, Antonio Carlos Sant'Ana. 1995. *Povos e mares: Leituras em sócio-antropologia marítima*. São Paulo: NUPAUP-USP.
- Diegues, Antonio Carlos Sant'Ana e Rinaldo Sérgio Vieira Arruda. 2001. *Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil*. São Paulo/Brasília: Ministério do Meio Ambiente/USP.

- Felizardo, Adair e Etienne Samain. 2007. A fotografia como objeto e recurso de memória. *Discursos fotográficos*, v. 3, n. 3: 205-220. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/47334506\\_Photohistory\\_as\\_object\\_and\\_resource\\_of\\_memory\\_A\\_fotografia\\_como\\_objeto\\_e\\_recurso\\_de\\_memoria](https://www.researchgate.net/publication/47334506_Photohistory_as_object_and_resource_of_memory_A_fotografia_como_objeto_e_recurso_de_memoria) (acessado em 22 jun. 2021).
- Foucault, Michel. 1969. O que é um Autor? Debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, a. 63, n. 3: 73-104. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod\\_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf) (acessado em 13 jun. 2021).
- Gama, Fabiene. 2020. Antropologia e fotografia no Brasil: o início de uma história (1840-1970). *GIS – Gesto, Imagem e Som*, v. 5, n. 1: 82-113. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363> (acessado em 10 jun. 2021).
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). 2020. *Panorama Maxaranguape*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rn/maxaranguape/panorama> (acessado em 12 jan. 2021).
- Lévi-Strauss, Claude. 1994. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Martins, José de Souza. 2008. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto.
- Mussolini, Gioconda. 1953. Aspectos da cultura e da vida social no litoral brasileiro. *Revista de Antropologia*, v. 1, n. 2: 81-97.
- Núcleo de Folclore da Universidade Federal de Pelotas (NUFOLK UFPel). 2014. *Puxada de rede e Makulelê*. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/nufolk/2014/06/17/aula-de-puxada-de-rede-e-maculele/> (acessado em 05 jun. 2021).
- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). 1989. *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*. Conferência geral da Unesco - 25ª reunião. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf> (acessado em 14 jun. 2021).
- Restrepo, Eduardo. 2018. *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ribeiro, Darcy. 1995/2015. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Rocha, Glauber. *Barravento*. 1962. Iglu Filmes e Horus Filmes Ltda., 89 min.
- Rouillé, André. 2009. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC.
- Samain, Etienne. 2012. As peles da fotografia: fenômeno, memória, arquivo, desejo. *Visu- alidades*, v. 10, n. 1: 151-164.
- Saquet, Marcos Aurelio. 2019. *Saber popular, práxis territorial e contra-hegemonia*. Rio de Janeiro: Consequência.
- Silva, Anelino Francisco. 2010. A pesca artesanal como arte e como significado cultural: O caso Potiguar. *ACTA geográfica*, Boa Vista, v. 4, n. 8: 57-65. Disponível em: <https://revista.ufrb.br/actageo/article/view/303> (acessado em 13 jun. 2021).
- Silva, Luis Geraldo. 2020. De mestres Jangadeiros à comissários de peixe. *Mares: Revista de Geografia e Etnociências*, v. 2, n. 1: 109-121. Disponível em: <http://revistamares.com.br/index.php/files/article/view/79> (acessado em 05 jun. 2021).
- Soares, Fernando Custódio e Júlio César Suzuki. 2009. Fotografia e História oral: imagem e memória nas pesquisas com comunidades tradicionais. *V Encontro de grupos de pesquisa "Agricultura, Desenvolvimento Regional e Transformações socioespaciais"*: 1-34. Disponível em: [http://escolasaojorge.com.br/site/wp-content/uploads/2016/08/Fotografia-e-Historia-Oral-USP\\_.pdf](http://escolasaojorge.com.br/site/wp-content/uploads/2016/08/Fotografia-e-Historia-Oral-USP_.pdf) (acessado em 30 jul. 2021).
- Suzuki, Júlio César. 2013. Território, modo de vida e patrimônio cultural em sociedades tradicionais brasileiras. *Espaço & Geografia*, v. 16, n. 2: 627-640. Disponível em: <https://>



[periodicos.unb.br/index.php/espacoegografia/article/view/39994](http://periodicos.unb.br/index.php/espacoegografia/article/view/39994) (acessado em 30 jun. 2021).

**DORIVAL BONFÁ NETO** é doutorando em Ciências pelo Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM/USP), na área de Sociedade, Economia e Estado. Bacharel e licenciado em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Experiência acadêmica na área de Geografia Humana, com enfoque nos estudos de Populações e Comunidades tradicionais, pesca artesanal, conflitos socioambientais, Ecologia Política e Integração da América Latina. Membro pesquisador do grupo de pesquisa Território, desenvolvimento e agricultura, da Universidade de São Paulo. Experiência profissional como professor na educação básica. E-mail: [dorival.neto@usp.br](mailto:dorival.neto@usp.br).

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 21/09/2021  
Reapresentado: 04/01/2022  
Aprovado: 22/01/2022