

As carimbozeiras *Sereias do Mar* de Vila Silva: Um percurso Fotoetnográfico

Roberta Brandão

Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo e Publicidade e Propaganda pela Estácio FAP - Faculdade do Pará, e Mestra em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, UFPA. E-mail: robertabrandaocomunica@gmail.com

Marina Ramos Neves de Castro

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA da Universidade Federal do Pará. Mestre em Artes pelo PPGArtes do Instituto de Ciências das Artes (UFPA, 2013) e mestre em Études des Sociétés Latino-Américaines (option Communication et Culture) pela Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3, 2003). Em 2012 foi responsável pela curadoria e montagem da exposição *Pai d'égua Brasil* em defesa do ECA, da artista plástica Lúcia Gomes. E-mail: mrndecastro@gmail.com

Resumo: Colocamos em evidência uma narrativa, e quiçá, uma interpretação dos processos de construção de sentidos de um grupo de tocadoras de carimbó pau e corda na Amazônia — “As Sereias do Mar”, do vilarejo Vila Silva, município de Marapanim, Pará — por meio de imagens produzidas entre 2015 e 2019. Compreendemos que narrar por imagens é evidenciar compreensões e interpretações que podem ir além daquelas que a literatura nos permite alcançar. Portanto, o que aqui narramos pela construção fotoetnográfica é uma estética, um estar-junto, uma maneira de ver e sentir um mundo, que é vivenciada, construída e reverberada em uma comunidade amazônica, que se conforma e evidencia no viver o carimbó pau e corda. Narramos, por meio das imagens produzidas a partir de um relato fotoetnográfico que conformam um *récit* visual, certa compreensão de um mundo que se materializa na imagem e na interpretação que aqui fazemos.

Palavras-chave: Fotoetnografia, Carimbó, Carimbozeiras, Comunidade Amazônica.

Las Sirenas del Mar de Vila Silva: un Viaje Fotoetnográfico

Resumen: Destacamos una narrativa, y quizás, una interpretación de los procesos de construcción de significados de un grupo de ejecutantes de *carimbó pau e corda* en la Amazonía brasileña — “As Sereias do Mar”, de la aldea Vila Silva, municipio de Marapanim, Pará (Brasil) — a través de imágenes producidos entre 2015 y 2019. Entendemos que narrar por imágenes es resaltar comprensiones e interpretaciones que pueden ir más allá de las que la literatura nos permite alcanzar. Por tanto, lo que presentamos aquí mediante la construcción fotoetnográfica es una estética, un estar-juntos, una forma de ver y sentir un mundo, que se vive, se construye y se repercute en una comunidad amazónica, que se conforma y se hace evidente en vivir el *carimbó pau e corda*. A partir de las imágenes producidas en un reportaje fotoetnográfico que conforman un recital visual, narramos una comprensión de un mundo que se materializa en la imagen y en la interpretación que aquí hacemos.

Palabras clave: Fotoetnografía, Carimbó, Carimbozeiras, Comunidad Amazónica.

The Mermaids of the Vila Silva's Sea: A Photoethnographic Journey

Abstract: This paper puts forth a narrative and, perhaps, an interpretation of the processes of meaning construction by a group of Amazonian carimbó musicians — “As Sereias do Mar” — from Vila Silva village, municipality of Marapanim, Pará, through images produced between 2015 and 2019. Visual storytelling can unveil understandings and interpretations that go beyond those made possible by literature. Thus, the present photoethnographic narrative is an aesthetic, a being-together, a way of seeing and feeling a world that is experienced, built and echoed in an Amazonian community, which is construed and made visible by living the carimbó. The constructed visual storytelling narrates a certain understanding of a world that materializes itself in the images and interpretation produced here.

Keywords: Photoethnography, Carimbó, Carimbozeiras, Amazonian Community.

Foi em “Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas” (1767) que o jesuíta Frei João Daniel descreveu os índios tupinambás que cantavam e dançavam ao som de um instrumento produzido com madeira oca e couro de animal, ao qual chamavam de “curimbó”. Rosário (1974), por sua vez, ressalta que o carimbó fora embebido nas tradições artísticas e musicais africanas. Para Salles (1969), o carimbó é uma manifestação originalmente afrodescendente. Entretanto, no próprio ensaio “Trabalho e Lazer do caboclo”, o autor aponta no ritmo carimbó semelhanças com cantigas indígenas e, como resultado de influência ibérica, a presença dos dedos estalados na dança típica regional e, reconhece a roda de carimbó como um espaço democrático que une raças. “Hoje, porém, o carimbó não é mais dança de negros, exclusivamente ... Nossa experiência pessoal dá-nos a certeza que caboclos, negros e mestiços se irmanam nos arrasta-pés” (Salles, 1969, p. 281).

Dessa maneira, salientamos que compreendemos o carimbó enquanto um processo que resultou da composição étnico-racial produzida na Amazônia (Salles, 1969), que, por sua vez, corroborou para a produção de processos identitários que conformaram-se a partir dessas composição étnico-racial — indígenas, ibéricos e africanos (Sales, 1969; Gabbay, 2012).

De acordo com Gabbay (2012, p. 52):

É provável que o que hoje denominamos carimbó tenha surgido simultaneamente em territórios do Estado do Pará que sequer mantinham comunicação entre si, como a costa do Salgado (Marapanim, Curuçá, Maracanã), do Tapajós (Santarém, Altamira) e do Marajó (Salvaterra, Soure, Ponta de Pedras).

No entanto, observamos que esse processo resultante dessa composição étnico-racial é fruto de um concomitante ao processo de colonização, primeiramente do Estado do Grão-Pará (Castro, 2002) por Portugal, seguido pela sujeição e colonização da região pelo Estado Brasileiro (Castro, 2002). Pensamos que esses fatores foram importantes para a compreensão do status dessa manifestação cultural, assim como do status e da perseguição sofrida pelos carimbozeiros e carimbozeiras na produção do carimbó.

Desta maneira, compreendemos que o debate em torno do carimbó incide diretamente sobre a história da composição étnico-racial da Amazônia, o que, pensamos, pode explicar as perseguições das autoridades e policiais no sentido de inibir as rodas de carimbó e seus tambores. É neste cenário de perseguições, opressões e resistência que as mulheres carimbozeiras de Vila Silva, interior do município de Marapanim, tornaram-se agentes do carimbó compreendido enquanto uma manifestação cultural identitária¹.

¹ Salientamos que a importância da tradição do carimbó foi reconhecida oficialmente pelo Estado em forma de titulação em 2014, quando o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) reconheceu o carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro (IPHAN, 2014). Após uma intensa mobilização de vários segmentos da sociedade, especialmente a partir da criação da campanha “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro Nós Queremos!” (Bogea, 2014), que reuniu artistas, intelectuais, bem como grupos religiosos e culturais de várias cidades do Pará (Bogea, 2013, 2014; Salles, 1969; Fuscald, 2015).

Importante salientar, ainda, que nossa ênfase neste trabalho será em fazer uma abordagem interpretativa (Geertz, 1978) das narrativas imagéticas que concernem sobre as *Sereias do Mar*, feitas a partir de uma fotoetnografia realizada entre 2015 e 2019. Essa abordagem interpretativa é consciente do círculo hermenêutico, evidenciado por Heidegger (Gadamer, 2018, p. 401), por meio do qual “... buscamos descrever a forma de realização da própria interpretação compreensiva ...”; ou seja, quando aquele que interpreta procura evidenciar a construção da própria compreensão.

As carimbozeiras: As sereias de Vila Silva

Em 2015, no I Congresso Estadual do Carimbó — considerado um evento histórico, já que, pela primeira vez, reuniu mestres de todo o Estado e propiciou encontros até então inéditos — ficou perceptível a modesta participação das mulheres como instrumentistas desse ritmo. Mesmo com a expansiva presença feminina, apenas sete mulheres musicistas estiveram presentes em uma esfera de 200 delegados/as e observadores vindos de 25 municípios das regiões do Salgado, Bragantina, Marajó, Tapajós, Baixo Tocantins e Metropolitana.

A participação da mulher na cultura do carimbó comumente está atrelada à imagem ou papel de dançarina ou organizadora do festejo e da comida, funções

² Curimbó: tambor feito a partir de um tronco oco, com uma das extremidades cobertas com pele de animal, que se percute com as mãos e toca sentado em cima do instrumento.

³ Revista Amazônia Viva. Disponível em: encurtador.com.br/eox13. Acesso em: ago. 2021.

não menos importantes na manifestação cultural. Entretanto, a representação da imagem da mulher em cima do Curimbó², por tempos, fora incomum e expõe a frágil documentação sobre a atuação de mestras e “tocadoras” de carimbó pau e corda na cultura Amazônica.

Tradicionalmente, aos artistas mais notáveis, compositores, músicos e difusores do carimbó são concedidos o título de mestres. No município de Marapanim — que integra o Nordeste Paraense, um dos territórios mais emblemáticos do carimbó pau e corda —, foi onde nasceu o ícone folclórico e cultural Mestre Lucindo e é onde reside o pioneiro grupo de carimbo “As Sereias do Mar”. Grupo este protagonizado por mulheres que habitam o vilarejo de Vila Silva, como demonstrou reportagem da revista Amazônia Viva³.

Vila Silva é uma comunidade rural que fica localizada no nordeste Paraense, mais especificamente no município de Marapanim a 140 km de distância da capital paraense, Belém. O deslocamento a partir de Belém é de cerca de três horas e meia. De condução coletiva, o caminho torna-se mais longo, portanto, mais lento. Entretanto, para qualquer veículo o trajeto é duro. Chão de terra batido, com muitos buracos durante todo o percurso.

Vila Silva é composta por cerca de 300 famílias. Os Freires são seus fundadores. No grupo Sereia do Mar, Raimunda Freire, Creusa Freire e Dona Mimi pertencem à Família Freire. As duas primeiras são filhas da Dona Mimi. Cleonilda é cunhada da Bigica e da Creusa, é casada com o filho da dona Mimi. Maria Feliz e Martinha são irmãs, e a maior parte delas mora em Vila Silva e se conhece de longas datas. A Claudete mora na comunidade da Fazendinha, que fica há uns 20 minutos da Vila, em um sítio chamado Tijupá, no qual ela divide morada com uma arara, criada de forma livre. A mais nova das integrantes do grupo, Aline, mora em Castanhal. Como pudemos observar, no vilarejo, todos têm algum tipo de parentesco, o que se reflete na conformação do grupo de carimbó, também composto por mulheres que tem, em sua maioria, vínculos de parentesco. Desta maneira, pudemos observar que há uma relação que antecede a formação do grupo de carimbó, que compreendemos como uma vivência partilhada, o que vai levá-las à formação do grupo. Desta maneira, gostaríamos de evidenciar essa forma social por meio de uma narrativa imagética, na tentativa de evidenciar aquilo que não conseguimos colocar em palavras e partilhar essa forma social.

⁴ A manifestação ocorre em 22 de dezembro. Às 6h, a comunidade de Vila Silva parte rumo ao vilarejo do Cruzador. Cantando, tocando e esmolando, pedindo contribuições nas casas para o almoço do dia. São recebidos sacos de farinha, dinheiro e um beijo na fita do Santo. São 40 quilômetros indo e vindo, debaixo de um sol forte, entre uma oração que parece um transe, toque de carimbó com maracás e uma bebida regional que passava de mão em mão.

⁵ Com 93 anos, Mimi, quando sente tonturas e dores de cabeça, é atendida por sua filha Creusa, que utiliza o pó de café e papel nas fontes com o intuito de passar a dor de cabeça. Eduardo, o Neto de dona Bigica, teve febre por mais de uma semana sem uma clara explicação, sem outros sintomas. Acredita-se que ele sofreu encantos do igarapé porque entrou às 12h, um horário não aconselhado para se banhar, segundo os populares.

As integrantes do grupo Sereias do Mar moram em Vila Silva — exceção apenas a uma integrante que mora na cidade de Castanhal — e dividem a rotina entre os afazeres domésticos e o semear da terra, que ocorre geralmente pela manhã. O roçado faz parte do cotidiano daquelas mulheres — mesmo Cleonilda, que é professora, hoje aposentada, também trabalhava no roçado. Os moradores de vila Silva são em sua maioria católicos; mesmo com a presença da igreja neopentecostal, as práticas religiosas católicas são bem fortes, uma evidência disto é a esmolação para São Tomé, uma prática centenária presente ainda nos dias atuais, que mobiliza significativamente os moradores da comunidade⁴. No entanto, observamos que, também, a pajelança e a crença nas encantarias também está presente na comunidade⁵.

“Bater” carimbó pau e corda veio depois como uma conquista.

As composições do grupo “As Sereias do Mar” geralmente abordam de forma poética o cotidiano do vilarejo, como o roçado e a relação com a natureza, e também as questões de gênero, falando do universo feminino. O grupo conseguiu de forma independente gravar e lançar o primeiro cd. As faixas foram capturadas em um estúdio de Castanhal. O número de cds físicos foi limitado, por este fato, atualmente não há como comprá-lo. Segundo as integrantes, já houve episódio de encontrar o cd sendo vendido de forma pirata.

Além da mestra Mimi e das sete mulheres que compõem o grupo Sereias do Mar, o movimento das sereias tocadoras de carimbó é formado por: Raimunda Freire, Claudete Barroso, Creusa Freire, Martinha Freire, Cleonilda Modesto, Maria Cristina Monteiro, Ádria Elere, Maria Nilce Freire, Maria Feliz e Aline.

Outras mulheres em Vila Silva também são tocadoras, além disso, pudemos perceber ao longo da pesquisa, a inclinação das jovens meninas pelos instrumentos do carimbó, fruto dessas vivências, daquela forma social (Simmel, 2006) que conforma uma estética, uma maneira de estar junto (Maffesoli, 1990). São essas interações culturais entre as mulheres tocadoras de carimbó de Vila Silva, vivenciadas na sua quotidianidade que são evidenciadas em nossa fotoetnografia, pois, narram a história desse grupo, a fim de contribuir para o fortalecimento da visibilidade do protagonismo da cultura do carimbó pau e corda da Amazônia⁶ feito pelas mulheres de Vila Silva e de nossa compreensão sobre esses processos de socialização (Castro, 2018; 2017).

⁶ Carimbó pau e corda é como se denomina o carimbó raiz, aquele que não tem instrumentos plugados em energia elétrica e nem bateria, tocado apenas com os instrumentos tradicionais do ritmo.

Uma fotoetnografia — A narrativa

Aqui neste tópico procuramos traduzir por imagens, estas que constroem uma narrativa fotoetnográfica, uma interpretação desse processo, seja da própria construção dos sentidos do grupo, seja a construção da própria fotoetnografia produzida a partir do grupo *Sereias do Mar*.



Figura 1: Estrada PA que liga Marapanim à Vila Silva
Nota. Brandão (2019).



Figura 2: Rua principal de Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019)

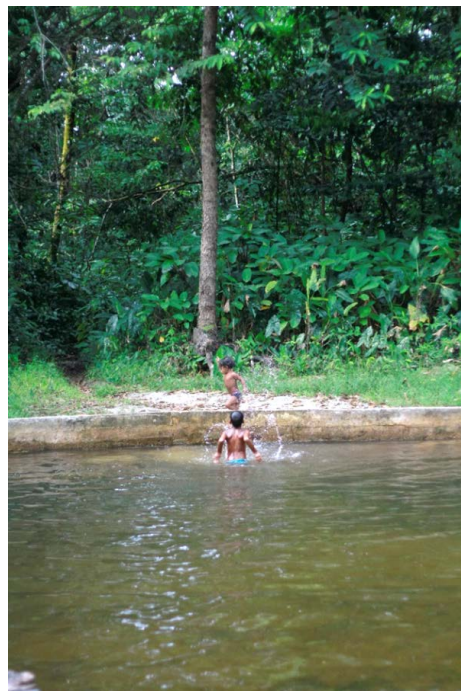


Figura 3: Noite de Lua Cheia em Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).

Figura 4: Crianças brincam na beira do Igarapé, Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 5: Crianças brincam na beira do Igarapé em Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 6: Bigica e o neto Eduardo no Igarapé. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 7: Bigica e o neto Eduardo no Igarapé. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 8: Casa de Bigica. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).

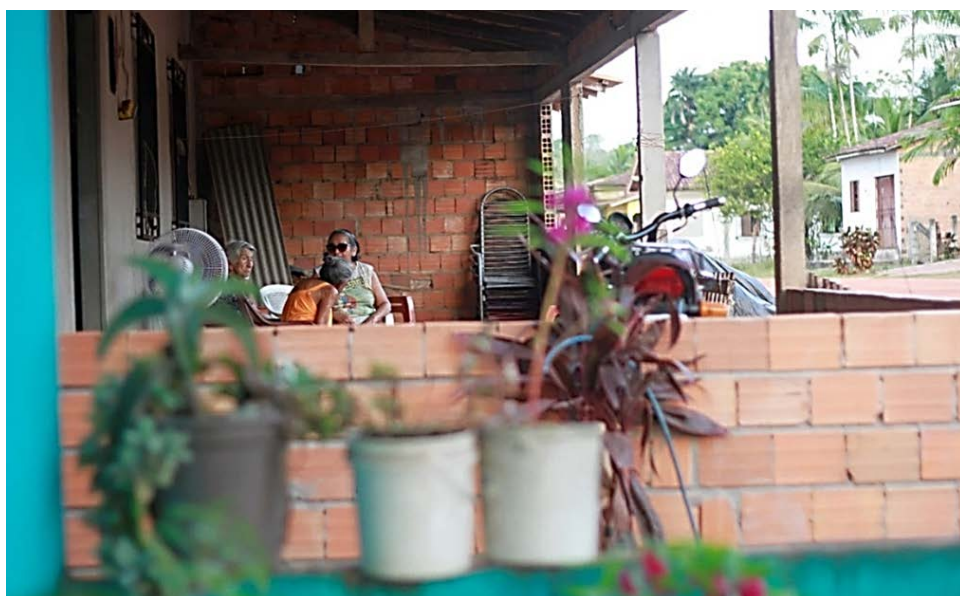


Figura 9: Dona Mimi recebe as amigas na porta de casa, Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 10: Vista a partir da Porta da casa da Bigica. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 11: Creusa na cozinha, girau de casa. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 12: Dona Mimi em Casa. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 13: Dona Mimi na porta de Casa. Vila Silva, Marapanim, 2019
 Nota. Brandão (2019).



Figura 14: Dona Mimi com remédio Caseiro na fonte. Mistura com pó de Café. Vila Silva, Marapanim
 Nota. Brandão (2019).



Figura 15: Dona Mimi se embala na rede e batuca um carimbó nas pernas, como o de costume. Vila Silva, Marapanim
 Nota. Brandão (2019).



Figura 16: Bigica e Creuza, com seus netos, acompanham a esmolação para São Tomé. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 17: Imagem de São Tomé na praça de Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 18: Esmolação festividade de São Tomé. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 19: Festivade de São Tomé, esmolação na chuva. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 20: Creusa na Esmolação para São Tomé. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 21: A Neta da dona Mimi, o bisneto Eduardo, Dona Mimi, Maria Cristina e Creusa.
Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 22: Bigica (Raimunda Freire) e o companheiro exibem orgulhosos onde será a nova sede da comunidade. Um espaço que pretende ser ocupado com cultura, arte e muito carimbó. Vila Silva, Marapanim, 2019

Nota. Brandão (2019).

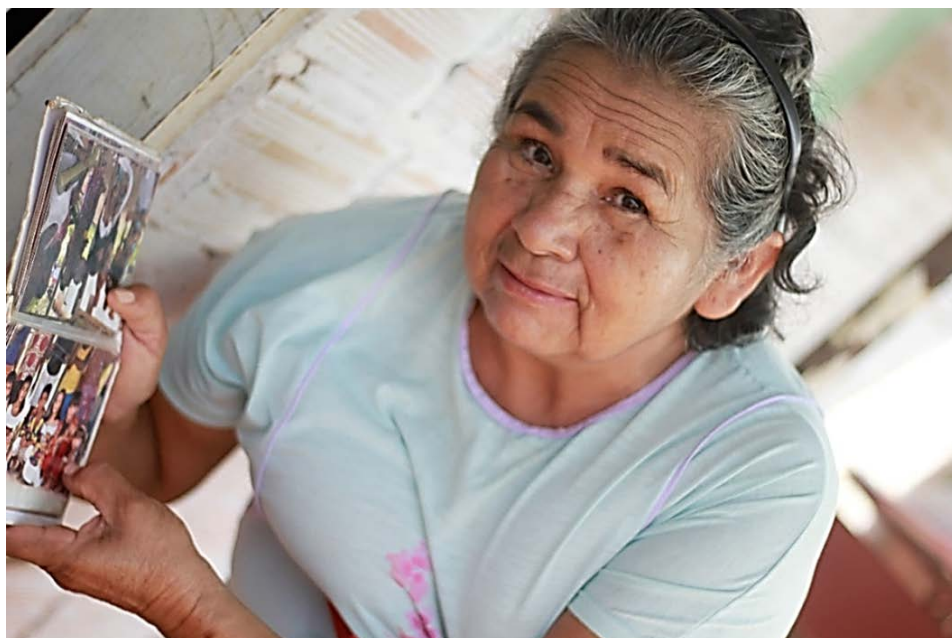


Figura 23: Cleonilda exhibe a primeira fotografia do grupo Sereia do Mar. Vila Silva, Marapanim

Nota. Brandão (2019).



Figura 24: Martinha e Bigica exibem a faixa do grupo pintada por elas próprias. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 25: Cleonilda voltando dos trabalhos na roça. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 26: Maria Cristina e Raimunda, ex-integrante do grupo. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 27: Agricultoras e carimbozeiras: as integrantes do grupo *Sereias do Mar* caminhando para a roça, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 28: Agricultoras e carimbozeiras: as integrantes do grupo *Sereias do Mar* caminhando para a roça, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 29: As carimbozeiras agricultoras, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 30: As carimbozeiras agricultoras, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 31: As carimbozeiras agricultoras, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 32: Dona Mimi, mestre e fundadora do grupo Sereias do Mar. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 33: Creusa no quintal de casa, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 34: Maria feliz em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 35: Cleonilda sentada em frente sua casa, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 36: Maria Cristina em uma pausa no seu trabalho na cozinha, em Vila Silva, Marapanim, 2019
 Nota. Brandão (2019).



Figuras 37 e 38: Apresentação do grupo no Festival de Carimbó da Água Doce realizado na comunidade de Boa Vista, Marudá
 Nota. Brandão (2019).



Figura 39: Claudete Barroso, maraqueira, fala palavras de ordem no Festival da Água Doce, realizado na comunidade de Boa Vista, Marudá
Nota. Brandão (2019).



Figura 40: Martinha e Creusa montam no curimbó. Festival da Água Doce, na comunidade de Boa Vista, Marudá (2019)
Nota. Brandão (2019).



Figura 41: Grupo *Sereia do Mar* o único protagonizado por mulheres a se apresentar no Festival da Água Doce

Nota. Brandão (2019).



Figura 42: Da esquerda para a direita: Creusa, Maria Feliz, Martinha, Maria Cristina, Ádria, Bigica e Claudete. Na imagem, integrantes do grupo *Sereia do Mar* posam para uma foto após a apresentação no Festival da Água Doce, na comunidade de Boa Vista, Marudá

Nota. Brandão (2019).



Figura 43: Grupo Sereia do Mar no Palco do Espaço Cultural Aopena, em Belém
Nota. Brandão (2019).



Figura 44: Curimbós do grupo Sereia do Mar no palco do Espaço Cultural Aopena, em Belém, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 45: Dona Mimi é homenageada nas festividades de São Tomé. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 46: Mimi Canta na festividade de São Tomé, Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).

À guisa de conclusão

A produção de imagens frequenta a cultura da humanidade desde seus primórdios (Gombrich, 2000; Bell, 2009). Das figuras desenhadas nas cavernas aos pixels da fotografia digital, sempre se desejou reproduzir as formas do mundo, uma vez que o ser humano sempre se relacionou com narrativas, imaginadas ou contadas a partir do real (Buitoni, 2010, p. 1). Na obra “*Câmara Clara*”, Roland Barthes (1979) observa que a fotografia aprisiona aquele momento que nunca mais ocorrerá, entretanto alerta que a fotografia apresenta uma mensagem sem código, em que os receptores dessa mensagem ou expectadores dessa fotografia veem muito além do simulacro da realidade, *o perfeito analogon*, pois interpretam a imagem com uma mensagem conotada, a maneira como a sociedade lê tal representação.

A partir do que foi exposto, podemos partir da assertiva de que a imagem, mesmo enquanto uma fotografia tomada como verdade, é, também, um ato interpretativo, ou ainda, um *récit*, uma narrativa construída por alguém, seja por quem a constrói enquanto imagem, sejam por quem a capta por meio de uma câmera, seja ainda por quem a vê; ou seja, seja por quem com ela entra em interação ou comunicação. Portanto, uma imagem pode ter múltiplos, quiçá, infinitos significados (Derrida, 1973). Aqui, acompanhamos as colocações de Derrida (1973) sobre os sentidos que um texto — ou ainda de uma narrativa, qualquer que seja, inclusive uma fotografia — possa ter, até mesmo o de questionar sua real possibilidade de existência. Seja o que for o que ela dê a ver, qualquer que seja a maneira, uma foto pode ser invisível, pois não é ela que vemos (Barthes, 1979, p. 16), mas aquilo que podemos e/ou queremos ver que está pautado pelas nossas vivências culturais.

Acompanhando o pensamento de Ricoeur (1976), compreendemos que, enquanto uma narrativa, um *récit*, um canto, uma poesia, uma fotografia pode conter aquilo que o conotativo, pertencente ao universo do racional, não consegue captar, mas que as sensações, captam, indiciam e constroem enquanto significados. Interpretando Bergson Ricoeur (1976), Ricoeur salienta que:

... a palavra escrita ... cortou os seus laços com o sentimento, o esforço e o dinamismo do pensamento ... eis porque os autênticos criadores como Sócrates e Jesus não deixaram nenhum escrito, e eis porque os místicos genuínos renunciam aos enunciados e ao pensamento articulado.” (Ricoeur, 1976, p. 51).

Assim, pensamos que a imagem fotoetnográfica possa salientar interpretações que as palavras não alcançam, visto que atuam não somente na conotação das interpretações, mas, também nas sensações e sentidos por elas evocadas. Pois que, ao acompanharmos o pensamento de Achutti (2007) sobre o que seria, em nosso entendimento, uma história, uma narrativa, um discurso fotoetnográfico:

A narrativa fotoetnográfica se apresenta sob a forma de uma série de fotos, em relação umas às outras e que compõem uma sequência de informações visuais. Elas podem ser o objeto de um único olhar; nenhum texto intercalado deve distrair o leitor/espectador. Este método é percebido como uma espécie de enriquecimento das narrativas antropológicas e como um “presente” em consideração às pessoas encontradas no campo da pesquisa⁷. (Achutti, 2007, p. 112)

⁷ Le récit photoethnographique se présente sous la forme d’une série de photos, en relation les unes avec les autres et qui composent une séquence d’informations visuelles. Celles-ci peuvent être l’objet du seul regard; aucun texte intercalé ne doit détourner l’attention du lecteur/spectateur. Cette méthode est envisagée comme une sorte d’enrichissement des récits anthropologiques, et comme un « don » à l’égard des personnes rencontrées sur le terrain d’enquête.

Uma imagem é uma interpretação. E, enquanto interpretação, é uma história narrada em formas e cores, um *récit* visual, a partir da compreensão de um mundo que se materializa na imagem e na interpretação que aqui fazemos. Assim, deixamos aqui uma interpretação possível de um mundo, de uma forma social (Castro, 2018) que se conforma no vivenciar o mundo da vida, e que, ao produzir e reverberar formas sociais produz laços de sociabilidade que mantém o carimbó enquanto o vínculo que consubstancializa e materializa o processo de socialização e que gera o fermento do estar-junto.

Referências

- Achutti L. E. (2007). Photoethnographie. Dans les coulisses de la bnf. *Ethnologie française*, 1(37), p. 111-116. DOI: 10.3917/ethn.071.0111.
- Achutti L. E. (2004). *L'homme sur la photo*: manuel de photoethnographie. Téraèdre.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*: Notas sobre a fotografia. Nova Fronteira.
- Bell, J. (2008). *Uma nova história da Arte*. Martins Fontes.
- Bogea, E. (2014) A cultura no Brasil pós-2003, um norte: carimbó patrimônio cultural brasileiro. [Apresentação de trabalho]. V Seminário internacional de políticas culturais. Setor de Políticas Culturais — Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Bogea, E. (2013). *A contribuição da cultura para o desenvolvimento do território: um olhar de Ananindeua na Região Metropolitana de Belém, Pará*. [Dissertação de Mestrado em Gestão de Recursos Naturais e Desenvolvimento Local na Amazônia – PPGEDAM/NUMA/UFPA]. Repositório institucional da UFPA. Disponível em: <https://bit.ly/3WfZQVd>
- Buitoni, D. H. (2010). *O registro imagético do mundo. Jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa*. [Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estéticas da Comunicação]. XIX Encontro da Compós, PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Castro, M. R. N. (2017). Aportes Teóricos Para Pensar A feira enquanto forma social, *Revista Sociais e Humanas*, [S. l.], v. 30, n. 2, out. 2017. ISSN 2317-1758. <http://dx.doi.org/10.5902/2317175820951>.
- Castro, M. R. N. (2002) *Politique Culturelle et Identité en Amazonie Etude sur une stratégie d'élaboration d'identité dans l'Etat du Pará, Brésil*. Mémoire de DEA. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Institut Des Hautes Etudes En Amerique Latine.
- Castro, M. R. N. (2018). *Socialidades e sensibilidades no cotidiano da Feira do Guamá: uma etnografia das formas sociais do gosto*. [Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Pará]. <https://bit.ly/3XjIJ7s>
- Derrida, J. (1973). *Gramatologia*. (Mirian Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro, Trans.) Perspectiva.
- Fuscaldo, B. M. (2015). O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. *Revista CPC*, 18, 81-105. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i18p81-105>
- Gabbay, M. (2012). *O carimbó marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário*. [Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. <https://bit.ly/3kp4umV>
- Gadamer, H. G. (1997). *Verdade e método*. (Flávio Paulo Meurer, Trans.). Vozes.
- Geertz, C. (1978). *A interpretação das culturas*. Zahar.
- Gombrich, E. H. (2000). *História da Arte*. LTC.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (2014). *Dossiê Iphan Carimbó*. <https://bit.ly/3QMNdQl>
- Maffesoli, M. (1990). *Au creaux des apparences*. Plon.

Maffesoli, M. (1996). *Éloge de la raison sensible*. Grasset.

Ricoeur, P. (1976). *Teoria da interpretação*. Edições 70.

Salles, V.; Salles, M. (1969). Carimbó: Trabalho e Lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, 9(25).

Sarraf, M.; Brandão, R. (2015). Sereias com os pés no chão. *Revista Amazônia Viva*, 48, 50-52.

Simmel, G. (2006). *Questões fundamentais da sociologia*. Zahar.

Simmel, G. (1983). Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: Morais Filho, E. (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. Ática.