

fotografia e alteridade:

os limites das linguagens na experiência etnográfica

I

ROGÉRIO SCHMIDT CAMPOS

2009

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

fotografia e alteridade:

os limites das linguagens na experiência etnográfica

2

ROGÉRIO SCHMIDT CAMPOS
ANTONÁDIA MONTEIRO BORGES (ORIENTAÇÃO)

BANCA EXAMINADORA:
PROFA. DRA. LARA DOS SANTOS AMORIM (UFPB)
PROFA. DRA. DÁCIA IBIAPINA DA SILVA (FAC/UNB)

BRASÍLIA, AGOSTO DE 2009

Ao Tio Dito
por minha primeira lembrança fotográfica

Minha profunda gratidão a

Minha mãe e meu pai pelas rezas, paciência e cuidados excepcionais.

Dudu pelo carinho incondicional, acompanhamento cuidadoso e presença constante – mesmo distante... amor imanente.

Minhas irmãs, irmãos, Maura, sobrinhas e sobrinhos, cunhadas e cunhados, pelo acolhimento e constante alegria em nosso lar.

Júnia pelos cuidados, afeto, solidariedade, por fazer das nossas escritas momentos epifânicos regados de cantorias. Sentirei saudades...

Fabiola pela doçura, por nosso resgate mútuo, companheira das dores banais... tenho muito orgulho. Só falta acabar!

Valéria (V!), pelo *indizível*, a semente desta história.

Chalito, Julita, Marcus, Alda e Yoko, pela presença sempre amorosa, sábia e gentil. Nunca sofrer foi tão bom!

Mary, Manu, Pri, Domi, Marquinhos, Alice, Mari e Jãotônio pela família que construímos, sempre presente e “perdida”!

Júlia e Paula, pela amizade, cumplicidade, ensinamentos e inquietações, os pensamentos fluem com mais facilidade.

Daniel, Pedro e Aina pela festa, divagações, viagens, e bebedeiras.

Amanda, Adolfo, Carol, Diogo, Walisson, Luis, Josué, Fernando, Gleides por sobreviverem em meio ao pesadelo e facilitarem minha vida com conversas amenas.

Carol, Lívia, Pati, Lara, Isolda, Ina, Ylla, Liana, André, Francyne, Titi, Pá, Anna, Carpanana, Plips, Léo, Fabio e Lucas pelas amizades esporádicas, mas perenes.

Jorge, Rita e Marcela pelos ensinamentos que perpetuam no meu percurso, espero ainda aprender muito.

Paula, Angélica, Rafa e Cris por segurarem a barra nas minhas ausências, pelo engajamento e lições de vida.

Adriana, Rosa e Paulo, pelos sorrisos e gentilezas em meio à quizumba.

Lara pelo reencontro e acompanhamento da minha trajetória.

Dácia pela contribuição e participação em um momento intranquilo.

Antonádia pelos gestos generosos que amenizaram o caos e tornaram esta experiência prazerosa, um vislumbre de continuidade.

Resumo

A crítica à construção de um conhecimento está subsumida ao longo desta dissertação, e direcionada principalmente à ciência que me é mais próxima: a antropológica. Os encontros proporcionados pelos seus textos, muitas vezes baseados em outros encontros, algumas vezes me convidaram à experiência com a alteridade. Todavia, nunca me pareceram tão vívidos quanto as experiências que nos fazem humanos. Assim, questiono a refração do texto antropológico às outras linguagens, limitando-se de se tornar uma nova experiência que incite um desejo de se encontrar. E é por meio da fotografia que incido sobre a questão. Apóio-me na paixão que tenho pelas imagens para repensar o que é possível de sua experiência, para a concretização de um diálogo com o fazer antropológico. Um trajeto tortuoso em construção. O diálogo se dá por meio de fragmentos de pensamentos e análises, uma bricolagem de textos/fotos que não pretendem responder ou inferir certezas ao tema, senão suscitar novas indagações e caminhos. Como fotografias, os pensamentos aqui são colocados em uma seqüência quase aleatória, uma ordenação imanente às vicissitudes da escrita. Formulei uma história que certamente poderia ser contada com outras fotos, outro tempo, mas que, de certa maneira, representam minha forma de jogar com a linguagem para discorrer sobre o indizível. As palavras, o tom e as análises não pretendem fechar esta inquietação: são exercícios permanentes e inacabados à procura de um *corpo* do ensejado.

5

Abstract

The criticism of the construction of knowledge is implied throughout this dissertation, and directed mainly to the closest science to me: the anthropological. The encounters provided by its texts, often based on other encounters, sometimes invited me to experience otherness. However, never seemed so vivid as the experiences that makes us human. Therefore, I question the refraction of the anthropological text to other languages, limiting itself of becoming a new experience that arouses the desire to encounter. And it is through photography that I focus on the question. I rely on the passion I have for images to rethink what is possible of its experience, to concretize its dialogue with anthropological making. A tortuous path under construction. The dialogue takes form through fragments of thoughts and analysis, a bricolage of texts/photos that does not intend to answer or imply certainty to the issue, but to raise new questions and paths. As photos, thoughts here are placed in a nearly random sequence, an immanent ordination to the vicissitudes of writing. I put a story that could certainly be narrated with other photos, other time, but that in some way, represent my manner to play with language and to speak about the unspeakable. The words, the tone and the analysis do not intend to close this concern: they are permanent and unfinished exercises in search for a body of the striven.

Sumário

Introdução, 7

Capítulo I

Fotografia:Antropologia::Antropologia:Fotografia? 12

A emergência da fotografia e da experiência com a alteridade, 12

O impacto social da fotografia, 16

O processo da fotografia na visão de mundo, 19

O uso da imagem na antropologia, 25

Os trabalhos antropológicos visuais, 31

Capítulo II

A experiência e as linguagens, 38

O mostrar e a imagem, 39

Os aspectos formais da fotografia, 42

A linguagem na obra de Wittgenstein, 48

Os limites da escrita na experiência etnográfica, 50

A experiência e a linguagem em duas etnografias, 53

6

Breve pausa

O reencontro, 58

Capítulo III

A agência da fotografia, 63

O sujeito e a imagem, 63

O que as imagens querem? 65

O mundo-imagem, 66

A agência da fotografia, 68

Uma certa abordagem fenomenológica, 73

Reflexões, 76

Respiro

Palavras são possíveis? 79

Bibliografia, 84

Introdução

A inquietação surge como um suspiro. De onde veio o interesse pelas fotografias?

A tentativa de resposta prescinde uma apresentação, ou melhor, uma anedota:

sobre a história de um menino, que temia olhar diretamente nos olhos que o estranhavam, por ser vesgo. Mantinha um olho sempre focado, enquanto o outro roubava o mundo sem ser percebido. Diante do constrangimento recorrente das indagações sobre seu olhar, sempre cruzado, passou a não mais olhar aos olhos, observando tudo o que se passara ao redor dos outros enquanto ouvia atentamente se não o zombavam. Certo dia, talvez o primeiro, foi introduzido à estranha máquina de parar o visto e se encantara com a possibilidade de continuar roubando o mundo sem medo, mais ainda, de reter todos aqueles olhares que se jogavam à sua eternidade. A paixão nutrida por aquela máquina permaneceu até não mais sentir sua estranheza... e o menino continua a roubar olhares.

Os questionamentos que permeiam esta investigação são análogos aos vividos pelo menino, ou de alguma maneira, foram suscitados por ele. Essa paixão pelo mundo, mediada por olhares inquisitivos e curiosos, parece-me constantemente limitada pelo conhecimento que se determina sobre ele.

A crítica à construção de um conhecimento está subsumida ao longo da escrita, e está direcionada principalmente à ciência que me é mais próxima: a antropológica. E por ser minha referência para se pensar sobre a alteridade, meu carinho pela antropologia incide justamente em seu fundamento principal: a experiência etnográfica.

Os encontros proporcionados pelos seus textos, muitas vezes baseados em outros encontros, algumas vezes me convidaram à experiência com a alteridade. Todavia, nunca me pareceram tão vívidos quanto as experiências que nos fazem humanos.

A retirada do corpo da narração que propiciava uma apaixonante troca de experiências, da mão que antes acompanhava a voz em gestos ao narrar e hoje se encontra prisioneira da técnica de teclar, nos reitera sobre a solidão da autoria e de sua escrita que nos “dá notícia da profunda desorientação de quem vive” (Benjamin, 1983(B):60).

Talvez por isso, consciente dos limites da escrita – não espero experienciar com um texto algo semelhante às experiências de estar – questiono sua refração a outras linguagens, que limita seus textos a se tornarem novas experiências que incitem esse desejo de se encontrar.

E é por meio da fotografia que incido sobre a questão. Apóio-me na paixão que tenho pelas imagens para repensar o que é possível de sua experiência, para a concretização de um diálogo com o fazer antropológico. Um trajeto tortuoso em construção.

O diálogo se dá por meio de fragmentos de pensamentos e análises, uma bricolagem

de textos/fotos que não pretendem responder ou inferir certezas ao tema, senão suscitar novas indagações e caminhos. Como fotografias, os pensamentos aqui são colocados em uma seqüência quase aleatória, uma ordenação iminente às vicissitudes da escrita. Formulei uma história que certamente poderia ser contada com outras fotos, outro tempo, mas que, de certa maneira, representam minha maneira de jogar com a linguagem para discorrer sobre o indizível. As palavras, o tom e as análises não pretendem dar conta da investigação, são exercícios permanentes e inacabados à procura de dar *corpo* ao ensejado.

No capítulo I, dou forma às vicissitudes das histórias da fotografia. A primeira peça do jogo é justamente pensar como a coincidência geográfica e temporal influenciaram mutuamente a fotografia e a antropologia em suas emergências. Se por um lado a fotografia ajudou a “aproximar” os nativos das expedições etnográficas, por outro serviu para reificar preconceitos sobre essa alteridade.

Os impactos sociais da fotografia não foram somente sobre a alteridade longínqua, como também sobre a própria sociedade na qual emergiu. Marcaram desde sua estética, até suas noções de família e maneira de captar o mundo, estabelecendo uma relação voyeurística crônica com o mundo.

O mundo passou a ver-se em imagens, abriu-se as possibilidades de catalogar tudo o passível de capturar: descobriu-se que os cavalos nem sempre mantinham as quatro patas ao cavalgar! A instrumentalização da fotografia foi operada tanto por aparatos periciais, enquanto provas incontestáveis de que algo ocorreu, quanto para passar a identificar todos os indivíduos na sociedade.

Diante dos impactos gerados em todos os ramos da sociedade, o conhecimento – no

caso o antropológico – também introduziu a fotografia, ora para mostrar ao mundo as diferenças, ora para marcá-las com o impacto do colonialismo e do fetichismo. Não poderia deixar de mencionar um dos pioneiros no uso de fotografias em sua observação participante: Malinowski, que sob o pretexto de traduzir o entendimento de sua experiência em teorias e discursos gerou uma grande quantidade de fotografias, ato que impactou tanto as discussões éticas da captura de imagens no campo, quanto estéticas e de linguagem.

O uso de fotografias em trabalhos antropológicos continua a gerar inúmeros debates por suas tentativas equivocadas e bem sucedidas. Ainda que relutante, a academia tem progressivamente cedido espaços tanto para a emergência de um ramo disciplinar, hoje conhecido como antropologia visual, quanto a críticas heurísticas sobre as relações entre as linguagens, suas possibilidades e conseqüências no formalismo acadêmico. O conceito de fotoetnografia surge dessa vontade de consagrar esse diálogo, todavia temos muito a debater...

No segundo capítulo o jogo entre na linguagem, nos próprios jogos de linguagem. O exercício de pensar como as linguagens operam tanto dentro da antropologia quanto fora dela tentam traçar uma relação entre o mundo, suas experiências e as possibilidades de comunicá-las... ou mesmo exprimi-las.

Questiono inicialmente as escolhas dadas *para* a antropologia, imbricada à escrita tanto por sua tradição como pela própria construção de um conhecimento que elegeu a linearidade, sucessão de palavras e frases a fim de encontrar em tudo um sentido, uma razão. Permaneço nessa discussão tentando entender porque tanta rejeição da antropologia à fotografia, qual o medo ou o perigo do uso de imagens

fotográficas nos estudos antropológicos.

A investigação prossegue à procura de elementos que justifiquem o uso das fotografias enquanto textos. A análise das imagens em estudos historiográficos possibilitou a decodificação destas sob aspectos formais, atribuindo-lhes características que justificariam seu uso... como textos. Mas se a fotografia é uma linguagem, porque subsumi-la a outra? Estaremos todos presos à inefabilidade semântica?

Problematizo a linguagem à procura de relações entre a palavra e as imagens. O diálogo proposto com as idéias de Wittgenstein não só ajudaram a entender os impasses formais como questionar a própria possibilidade da linguagem, seja a de palavras ou imagens, em relação à experiência com a alteridade.

II

Procuro alguns desses limites no campo da antropologia, e encontro desde a dificuldade de comunicação entre alteridades, até a dificuldade de simplesmente se comunicar. A questão não se trata somente de uma de tradução!

Após uma breve pausa, prossigo investigando e jogando com discursos para entender qual o poder que as fotografias operam sobre nós. Diante da interpelação incessante de fotografias em nossas vidas, sejam pessoais ou publicitárias, questiono como se dá essa relação entre sujeitos e imagens, ou, de outra forma, entre sujeitos e sujeitos.

E por fim, me lanço à poesia. Procuro fugir de toda a racionalidade argumentativa, da linguagem para, nela – e como fugir dela? – pensar em outras possibilidades tanto sobre as fotografias, quanto nas próprias experiências com o mundo.

Capítulo I

Antropologia:Fotografia::Fotografia:Antropologia?

A emergência da fotografia e da experiência com a alteridade

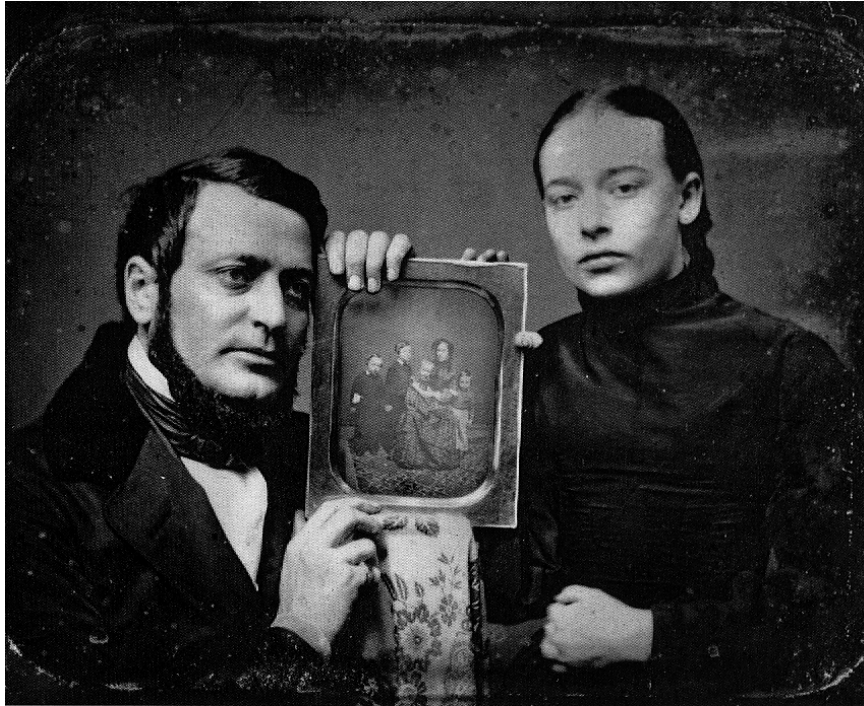
Delinear o paralelismo histórico da emergência da fotografia e da antropologia parece-me fundamental para o diálogo que proponho. A coincidência temporal e geográfica dessa emergência permitiu à sociedade europeia, de forma sistemática, vivenciar novas experiências com a alteridade. Por coincidência não me refiro ao acaso, não pretendo eximir a antropologia dos aspectos políticos do colonialismo. Essas experiências seriam proporcionadas por dois tipos de retratos distintos dos até então produzidos pelos viajantes; retratos considerados por suas técnicas como “mais realistas”, próprios do que se convencionou chamar posteriormente de ascenso do modernismo. Pelas fotografias dos viajantes a civilização entrou em contato de um modo novo com o longínquo e começou a se perceber através do olhar do outro; por meio dos relatos etnográficos, o exótico foi introduzido, fetichizado e defenestrado no imaginário popular europeu.

Inventada por meio de reações químicas à luz, a fotografia surgiu como uma inovação que alterou a percepção das pessoas sobre si mesmas e sobre o imaginário dos lugares não vividos. Sua rápida proliferação impactou diversas áreas do conhecimento e foi inserida nas pesquisas de campo de cientistas e etnógrafos como

uma prova material das descobertas da natureza ou dos povos estudados pelos antropólogos. (Andrade, 2002)

No contexto histórico da revolução industrial, período de grandes transformações sociais e econômicas, cujas invenções influíram decisivamente nos rumos da história moderna, a fotografia assume um papel fundamental como um novo instrumento de informação e conhecimento, ilustrativo ou independente. “O seu nascimento coincide com a sistematização da atitude analítica como um dos aspectos predominantes na atitude científica do século dezanove e com a expansão industrial” (Ribeiro, 2005:615).

A invenção do daguerreótipo provocou reações adversas entre cientistas e artistas no século XIX. Por um lado, o espanto sobre o desconhecido funcionamento da câmara escura, cujo jogo de lentes sobre uma placa iodada possibilitou a fixação da luz enquanto imagem material, antes só possível pelas mãos de pintores e desenhistas; por outro, receio nesses mesmos artistas, pela democratização do retrato, mais barato que suas pinturas a óleo exclusivas a uma classe aristocrática. Em pleno romantismo, a primeira reação ao seu surgimento foi manifestada pelos que se viram ameaçados pelo invento, transformando-se em fotógrafos retratistas ou críticos impiedosos à sua utilização.



O paradigma da obsessão pela verossimilhança das artes plásticas foi redimensionado pela fotografia, cujo predicado de decalque do real foi conferido pelos cientistas que a instrumentalizaram como prova de apreciação da natureza, reprodução fiel da realidade. A reação dessa atribuição nos pintores realistas foi a de reproduzir com fidedignidade cores e formas, uma influência que inseriu a fotografia de forma definitiva no campo discursivo das artes.

14

A rápida proliferação da fotografia e a explosão de novas técnicas de captura e produtos imagéticos determinaram uma mudança nas atitudes e percepção da realidade. Carregadas de informações sobre o mundo, as fotografias se tornaram uma espécie de prova da existência daquilo que é visto, instrumentos de informação com valor documental e iconográfico.

Com a sofisticação de sua comercialização, os retratos se tornaram objeto de desejo

de uma classe burguesa e mesclaram cada vez mais realidade e ficção, onde a imaginação do retratado ou do retratista possibilitaria a criação de cenários e histórias dispostos para se integrarem a um mundo ideal, uma narrativa marcada pela visualidade. Imbuída de precisão informativa e de conhecimento, a fotografia não se define apenas como registro documental e científico, uma cópia quimicamente revelada da realidade: é a realidade revelada, resgatada, roubada e materializada em memória.

Se as viagens entre continentes permitiam alcançar uma visão efêmera sobre a alteridade, a fotografia possibilitou a retenção dessas visões, “transportando consigo as interpretações subjetivas dos operadores, inseparáveis dos discursos dos respectivos impérios e dos objetivos institucionais da sociedade ocidental” (Ribeiro 2005:615)

Mesmo como registro, a subjetividade do fotógrafo impregna com valores estéticos sua produção e a câmera escura torna-se o primeiro instrumento da possibilidade de se expressar pelo olhar.

Sendo assim, a fotografia reitera a primazia do olhar na medida em que é fundamentada pela sua atuação e direcionada ao exercício do olhar de um sujeito receptor. O mundo oculocêntrico emerge na produção de uma narrativa onde a visualidade se sobrepõe aos outros sentidos, onde o ver substitui a necessidade da experiência presencial, pautada pela corporalidade (Otero – em impressão).

O impacto social da fotografia

A experiência da alteridade não só propiciou uma gramática de dominação como também um conhecimento tornado disciplinas que, ao longo de suas histórias, sofreram críticas substanciais sobre suas metodologias, formas, éticas e políticas, em um constante exercício hermenêutico sobre um conhecimento permeado por relatos biográficos modificados por encontros, epistemologias fundamentadas por experiências transformadoras.

O exercício constante da percepção sobre si e sobre o outro modificaram estruturalmente uma *noção de* humanidade, desde sua estética cotidiana até sua (não) reflexão sobre o domínio e subserviência da alteridade. Essa transformação progressiva gerou frutos metodológicos e estéticos que conferiram à antropologia e à fotografia seus estatutos de ciência e arte, respectivamente. É certo, todavia, que tais estatutos foram e continuam sendo revistos diante das reviravoltas hermenêuticas das disciplinas.

As qualidades de registro social e artístico conferiram à fotografia a possibilidade de narrar sobre o mundo, materialidade da escolha visual, linguagem. As vicissitudes da técnica abriram ao olhar as diversidades do mundo, fazendo com que os retratados e a ilustração científica deixassem de ser os objetos exclusivos da fotografia. A documentação e a criação se imiscuem na expressão individual e a fotografia passa a testemunhar tanto suas cenas como seu capturador.

Se em princípio, o processo da fotografia, técnico e frio, parecia mecânico, o impacto dessas imagens nítidas e perfeitas passou a criar uma atmosfera de magia e mistério. A retórica da imagem passou a emanar uma íntima relação do autor com o

fotografado, para além de um mero registro de uma realidade. Esse processo mecânico de criação foi capaz de suscitar reflexões sobre sua metodologia e, principalmente, sobre o poder dessas imagens na vida social.

O discurso religioso sobre a fotografia, de arte transgressora e pecaminosa, difundiu-se condenando o artista pela sua pretensão divina de reproduzir a natureza, poder outorgado ao majestoso Criador. A inspiração do fotógrafo foi, por vezes, comparada ao divino, por outras, ao mundano. As imagens passaram a suscitar discussões sobre seu valor visionário, subjetivo, de criação.

Considerado uma manifestação da luz, o encantamento outorgado à fotografia justificaria o horror que alguns tinham em se deixar fotografar, um temor similar aos espelhos que refletem imagens. Seria, então, o espelho da memória, algo que imobiliza e retém nossa imagem para sempre. Assim, a categoria do tempo insere-se de forma intrínseca à imagem fotográfica, remetendo à noção de imortalidade.

Com a industrialização em larga escala das câmeras e procedimentos de revelação, a fotografia adquire popularidade e torna-se hábito no registro de dados de pesquisas, de festas e viagens. Se, por um lado, perde seu atributo de obra artística, por outro, se vincula à memória, à apropriação de objetos e sujeitos que desaparecerão da vivência, são provas da existência. A fotografia torna-se um inventário da mortalidade, a memória imagética que imortaliza um vasto mundo nunca antes registrado com tamanha voracidade. Ao mesmo tempo provas de continuidade e memória das histórias.

Apelando para uma presença, recorre-se às fotografias para fazer presente um passado individual, bem como uma memória coletiva. Ser-se depende de uma

memória, e a imagem fotográfica torna-se parte fundamental para a apreensão do nosso mundo: o catálogo fotográfico nos torna parte de um todo muito maior que o vivido.

A fotografia passa a ser uma forma de descobrir o cotidiano, o social. Por meio da evolução da técnica e da proliferação de fotografias, passou-se a congelar momentos da vida em sociedade, instantes e detalhes dilacerados na imagem sem tempo, onde o movimento foi escrutinado e o aperceptível a olho nu integrado na narrativa do mundo.

Fotografar tornou-se um passatempo tão difundido que, como outras artes de massa, como a dança, não é praticado pela maioria das pessoas como uma arte. “É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder” (Sontag, 2004:18).

18

Um exemplo notável de seu impacto foi na idéia de família. Tornou-se parte integrante das histórias familiares, acompanhando as conquistas e os momentos importantes da vida doméstica, desde seus ritos de passagem mais importantes, até na vangloria da infância, momento que senão registrado indica uma atitude de indiferença paterna. Constróem-se, desta forma, crônicas visuais familiares, álbuns fotográficos que testemunham sua coesão. Como *vestígios espectrais* (Sontag, 2004:19) as fotografias equivalem à presença simbólica de pais que debandaram, da infância esquecida, de momentos celebrados.

Também no turismo a fotografia se desenvolve enquanto atividade típica, pretendendo tomar posse de um espaço em que se estranha. Com a facilidade da prática da viagem, fotografar transforma a experiência de um ambiente não habitual

em provas incontestáveis de sua realização. Amplia-se o consumo de documentos que ilustram os itinerários programados. Desta forma: “Um modo de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir.” (Sontag, 2004:20). A fotografia possui a capacidade de renovar a experiência com a imagem, embora, nem sempre, possua o deslumbre do lugar.

A fotografia tranquiliza e mitiga sentimentos de desorientação comumente acentuados pelo deslocamento, torna-se um filtro de tudo o que se vislumbra na novidade e o trabalho dos que estão suspensos de sua obrigação, uma produção condicionada à liberdade da rotina. Tornou-se expediente para participar de alguma coisa, experimentar. Possuir uma câmera transforma o sujeito em um voyeur que tem domínio da situação. Fotografar é um Evento, no qual algo digno de ser visto é, portanto, digno de se fotografar. “Tirar fotos estabeleceu uma relação voyeurística crônica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos.” (Sontag, 2004:21)

O processo da fotografia na visão de mundo

A fotografia foi utilizada no campo das ciências para registrar a natureza, a exemplo dos trabalhos dos botânicos. Esses registros lhe conferiram um valor científico e influenciaram pintores a partirem da temática religiosa e se aproximarem da natureza. O interesse pela luz e sombra, atributo estético emanado do próprio entendimento das propriedades da imagem fotográfica, firmou-se como um padrão entre os impressionistas. Alguns pintores chegaram a criar baseando-se

em fotografias, modificando a técnica das pinceladas e dos efeitos da luz sobre a aparência dos objetos.

O inventário de fotografias teve seu início em 1839 e desde então praticamente tudo foi fotografado, ou ao menos assim parece: elas nos cercam e solicitam nossa atenção! A insaciabilidade do olhar que fotografa amplia nossas idéias sobre “o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (Sontag, 2004:13). Essa antologia de imagens constitui uma ética do ver, uma gramática, iludindo-nos sobre a retenção absoluta do mundo em nosso imaginário. Como são um artefato leve, fácil de produzir, consumir e acumular, colecioná-las é possuir o mundo. São os objetos que mais compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. “As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva” (Sontag, 2004:14).

A ampliação da instrumentalização da fotografia a integrou a dispositivos sociais inúmeros, desde ilustração de publicações, identificação por aparatos periciais até manifestações artísticas. As fotos propiciam um testemunho, registros que conferem autenticidade a relatos, provas incontestáveis de que algo ocorreu. Mesmo limitada à habilidade do fotógrafo, possui uma relação mais inocente, e mais acurada, com a realidade visível que outros objetos miméticos. Todavia, em certo sentido, a foto é uma interpretação do mundo, tanto quanto a pintura e o desenho, mesmo quando seu sentido pleno seja o de capturar a realidade. A passividade e ubiqüidade do registro fotográfico constituem sua mensagem, sua agressão, implícita no ato de fotografar por sua ambição incessante de capturar o maior número de temas. A subsequente industrialização de sua tecnologia cumpre sua promessa inerente de

democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens. A proliferação das câmeras e sua evolução em portabilidade permitem a qualquer um tirar fotos.

A profissionalização do fotógrafo segue essa evolução, e o amadorismo da atividade gratuita de fotografar dá vazão à preocupação estética dos que se dedicaram a inseri-la ao campo das artes. Se, com sua democratização, foi possível a socialização do ato fotográfico, a reação a esse uso reforçou a consciência da fotografia como arte.

“Uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo, e dotado de direitos mais categóricos – interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver acontecendo. Nosso próprio senso de situação articula-se, agora, pelas intervenções da câmera. A onipresença da câmera sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados.” (Sontag, 2004:21).

21

Esses eventos, independentes de seu caráter moral ou político, devem ter caminhos livres até se completarem, de modo que possam retornar ao mundo mediante uma fotografia. Esta confere ao evento uma espécie de imortalidade acima de qualquer outro modo possível de seu registro, articulando-se em um *mundo-imagem* que sobrevive indefinidamente. Como ato de não-intervenção, fotografar coloca o sujeito observador à margem do evento, optando pelo congelamento e perpetuação em detrimento de uma intervenção experiencial, a exemplo do fotojornalismo. Entre intervir e capturar, com a opção desses profissionais, e a prova material que nos deixam, reitera-se: fotografam.



Robert Capa – Soldado republicano, Federico Garcia no momento de sua morte.

Mesmo assim, o ato de fotografar não implica uma passividade sobre os eventos, o interesse do fotojornalista é de motivar eventos, ser cúmplice com o que quer que se torne um tema interessante e digno de se fotografar, mesmo quando seu interesse seja a miséria e o sofrimento de alguém. Este ato deve-se às contribuições das vicissitudes tecnológicas das câmeras, as quais passaram a propiciar um disparo mais rápido e seqüencial. O fotojornalista se arma no clímax do evento com diversos disparos por segundo para, depois, fazer sua seleção de modo a congregar estética e sublimidade.

Para o fotógrafo amador, a promessa dos fabricantes é sua automatização – para fotografar não é necessário um preparo técnico, pois a máquina simplifica seu entendimento, se arranja à profundidade, luz e velocidade do observado. Seu uso

passou a ser viciante.

“Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter dela um conhecimento que a priori elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada.” (Sontag, 2004:25)

Desta forma, disparar o obturador reduz uma agressão de conseqüências físicas a um simples roubo: a usurpação de alguém para seu consumo.

A fotografia pode ressignificar a estética de seus temas, transformando temas grotescos em comoções, bem como a beleza em decadência temporal. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa. Seu congelamento testemunha a dissolução implacável do tempo. A paisagem humana permanece intacta mesmo em tempos de destruição e transformação, as cidades permanecem idílicas, a natureza é preservada do esquecimento como conseqüência de sua extinção, a presença é eternizada apesar da ausência, ela exorciza a morte, suprem uma relação portátil com o passado. “Uma foto é tanto uma *pseudopresença* quanto uma prova de ausência” (Sontag, 2004:25).

Algumas fotografias são empregadas ora para exprimir emoções, ora para incitar desejos de maneira utilitária ou direta, seja para o estímulo sexual ou para despertar a consciência. A utilização de fotografias dos genocídios advindos das guerras no século vinte ou da miséria e fome do continente africano foram instrumentalizadas para despertar para as atrocidades do mundo contemporâneo. As fotografias que mobilizam a consciência moral estão imbuídas de história, portanto quanto mais genéricas forem, menor a probabilidade de serem eficazes. Essa eficácia é marcada pela opinião pública e são eficazes por seu atributo de fatia do tempo, um momento

privilegiado convertido em discurso visceral sobre as barbáries singulares aos seres humanos. A possibilidade de sermos moralmente afetados por uma fotografia é a existência de uma consciência política advinda de um evento. Não existem provas de um evento antes que o próprio ocorra e as fotografias são utilizadas quando há um espaço ideológico para elas. Mesmo quando um evento tenha passado a significar algo digno de se fotografar é a ideologia que determina seu real significado.

A revelação proporcionada pela fotografia é definida pelo seu caráter de novidade, o primeiro impacto com as fotografias do horror supremo é uma espécie de *epifania negativa* (Sontag, 2004:30). Sontag discorre sobre sua experiência com fotografias de realidades chocantes:

“De fato, parece-me plausível dividir minha vida em duas partes, antes de ver aquelas fotos (eu tinha doze anos) e depois, embora isso tenha ocorrido muitos anos antes de eu compreender plenamente do que elas tratavam. Que bem me fez ver essas fotos? Eram apenas fotos – de um evento do qual eu pouco ouvira falar e no qual eu não podia interferir, fotos de um sofrimento que eu mal conseguia imaginar e que eu não podia aliviar de maneira alguma. Quando olhei para essas fotos, algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror; senti-me irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando”
(Sontag, 2004:30)

Todavia, essa vivência com imagens fotográficas do sofrimento não reforçam, necessariamente, a consciência e uma capacidade de ser compassivo, mas pode também corrompê-las. A profusão de imagens que atestam as injustiças sociais podem anestesiar, produzir um sentimento de paralisia diante da capacidade de agir a favor de um ou outro evento. A grande quantidade de imagens produzidas, e suas subseqüentes narrativas, dão uma impressão da totalidade de um evento que a própria experiência individual não alcança. As imagens da desgraça tornam as

atrocidades familiares, ao mesmo tempo em que distantes e inevitáveis. “Nas últimas décadas, a fotografia “consciente” fez, no mínimo, tanto para amortecer quanto fez para despertá-la”. (Sontag, 2004:34)

Com a exceção de algumas fotos tomadas como referências éticas, como as da fome das crianças, a maioria delas não conserva sua carga emocional. O *pathos* generalizado do tempo anterior tende a ser dilacerado com o passar do tempo. “A distância estética parece inserir-se na própria experiência de olhar fotos, quando não de forma imediata, certamente com o correr do tempo” (Sontag, 2004:31)

Desta forma, as imagens que outrora despertaram para uma consciência do horror, ao longo dos anos são situadas no nível da arte.

Por ser tomada como realista, o uso da fotografia pelos meios burocráticos permitiu a gestão da sociedade reduzindo a realidade a uma abordagem. As instituições de controle arrolaram as fotografias ao seu serviço, como objetos simbólicos e fontes de informação. A catalogação burocrática do mundo colou a fotografia a documentos importantes de identificação como comprovantes da existência do indivíduo social. Fornecem a existência, fazem um inventário.

O uso da imagem na antropologia

A fotografia imiscui a palavra, o registrado (Andrade, 2002). A imagem passa a ser um meio de comunicação no nível da oralidade. Para Benjamin (1983), a responsabilidade artística da mão é passada ao olho no ato fotográfico e, como o olho apreende mais depressa que a mão do desenhista, a reprodução das imagens

fotográficas começaram a se situar ao nível da palavra oral.

O intérprete das imagens é um investigador apaixonado pelo mundo, “como espectador, eu só me interessava pela fotografia por sentimento, eu queria aprofundá-la, não como uma questão filosófica, mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.” (Barthes, 1984:30).

Suscitando e provocando questões ontológicas, a fotografia carrega o estigma de ser realidade congelada, memória e fruto de uma ação imaginativa, subjetividade do fotógrafo. Essa dualidade está impregnada de reflexões e discursos ambíguos em relação ao fotográfico.

A necessidade dos fotógrafos de documentarem o mundo desconhecido emerge junto à investigação antropológica. Deixa-se de fotografar individualmente para se reconhecer culturalmente a diferença do conhecimento sobre os costumes e hábitos dos outros. A fotografia prossegue na observação de uma realidade contida em um contexto cultural carregado de significados, revelando detalhes em um relato único comungado com relatos textuais para se compreender e elaborar análises dessa alteridade. A imagem do outro provém de um ponto de vista mais palatável que a expressão verbal.

A ética da imagem emerge com as preocupações sistemáticas das pesquisas antropológicas, nas quais o uso sistemático da fotografia pelos antropólogos tornou-se recurso imprescindível. A fotografia tornou-se uma parceira do trabalho de campo, ordenando os dados, os fragmentos da realidade por meio da observação. O texto e a imagem se amarram ao contexto cultural. A imagem resgatada pelo antropólogo significa não somente a estética que a compõe, mas imbuí-se de

histórias, vivências e intenções de seu capturador. Uma estética carregada de uma ética. As imagens passaram a fazer parte do cotidiano da pesquisa, fragmentos de uma experiência muitas vezes banalizada por seu uso indiscriminado. A facilidade do manuseio da técnica produziu uma profusão de imagens, indiscriminada e não reflexiva.

O mundo nos interpela com uma profusão de observáveis, todavia presta-se atenção somente ao que se precisa ver. A máquina fotográfica auxilia essa percepção e, no caso da antropologia, pode ajudar a dar uma visão global ou detalhada da observação humana. Assim como na fotografia, na antropologia a observação é integrante. O sujeito que observa outros sujeitos narra sobre essas pessoas, um observador participante e integrante do campo de pesquisa. Observar o outro, bem como a si mesmo, é condição básica para o antropólogo. O olhar do antropólogo é de um observador participante, um olhar cauteloso e carregado de instantes.

A cumplicidade, quando existente, entre o observador e o sujeito pode expressar momentos fundamentais da experiência no campo. Da mesma forma, o observador da imagem pode experimentar, fenomenologicamente, essa cumplicidade.

A observação alimenta tanto a fotografia quanto a antropologia, todavia deve-se distinguir o registrar e o ver. Essa diferença advém do exercício do olhar, uma atividade onde os processos perceptivos aproximam a arte de fotografar e a antropologia.

A utilização dos recursos visuais na etnografia inicia-se por volta do final do século XIX, todavia com forte temor pelo seu caráter de arte, em detrimento da razão de

uma ciência emergente. A simpatia à imagem pelos cientistas sociais encetou sobre o entendimento que as produções artísticas e estéticas, definidas pela visualidade, seriam contempladas e pensadas enquanto canal expressivo sobre as culturas humanas. Se a arqueologia introduz a fotografia como ferramenta de coleta de dados, não como ilustração, na etnografia foi utilizada sobretudo em estudos de recuperação de culturas indígenas e registros de novas culturas. Mesmo considerado um instrumento automático, tornou-se um dos mais sensíveis às atitudes do operador, um instrumento que exige escolha e cujos limites de registro visual definem-se nos limites de seu manipulador (Collier, 1996).

A primeira função da fotografia na antropologia foi a de documentar, portar informações que trouxesse em si o registro de um acontecimento observável ou verificável. “As imagens poderiam funcionar nesse contexto dentro do espírito de recolha que informava a expansão industrial e colonial, do conhecimento antropológico e de sua dimensão museística” (Ribeiro, 2005:621)

Mesmo aceitando, em parte, a utilização da fotografia, a antropologia desconfia da maneira distorcida da visão e da percepção humana atribuídas à sua capturação.

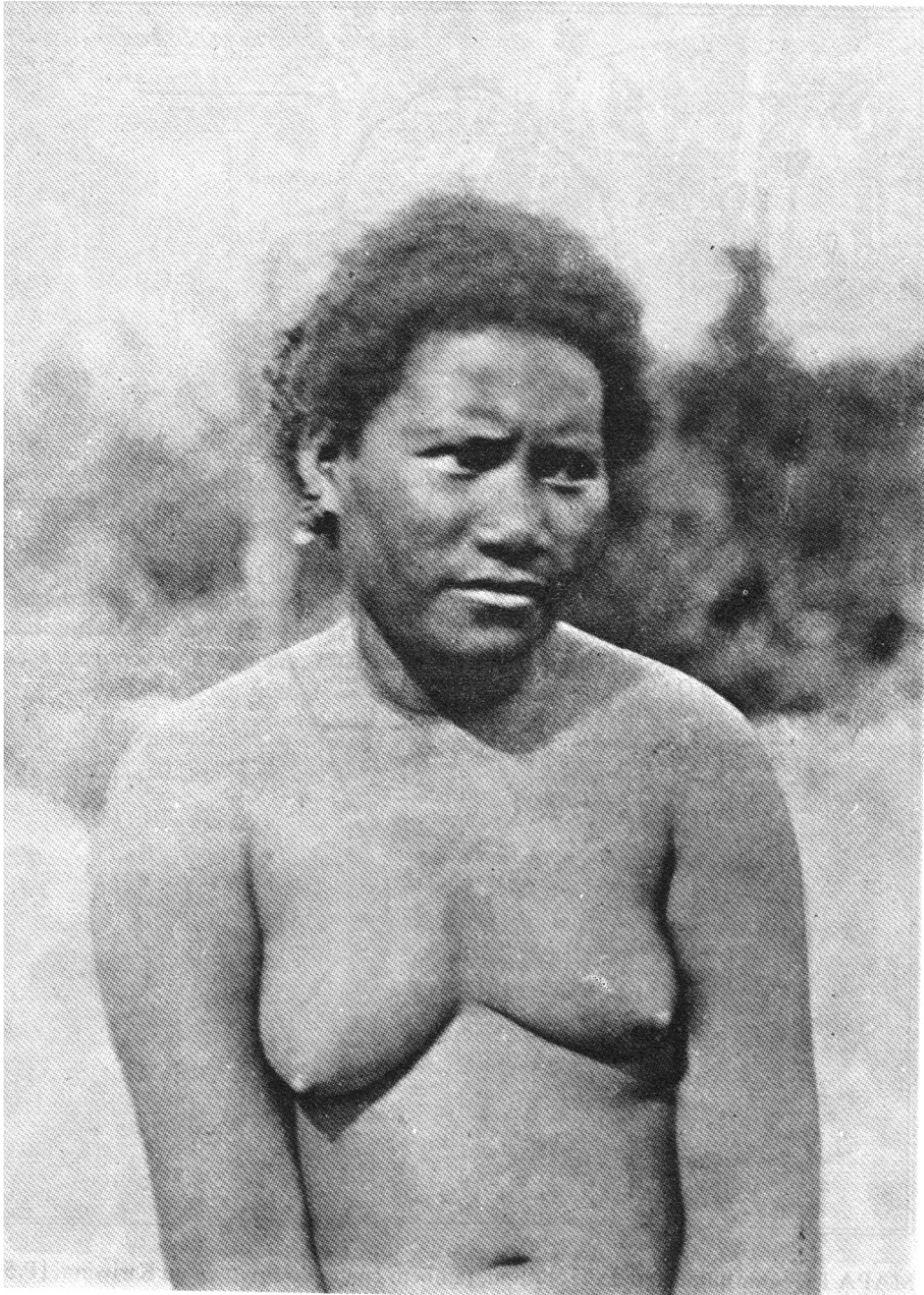
Fotografar é apropriar-se do fotografado, um ato de poder, de colocar-se em uma relação ao mundo análoga à relação antropológica. Todavia, o escrito antropológico é, certamente, uma interpretação estritamente seletiva e imagens fotográficas não aparentam possuir um caráter manifesto de intencionalidade, mas miniaturas da realidade passíveis de criação e aquisição.

Um dos primeiros etnógrafos a utilizar a fotografia de forma sistemática, Malinowski em os Argonautas do Pacífico Ocidental (1976) *ilustra* seu estudo sobre

os trobriandeses com cerca de sessenta e cinco imagens fotográficas, imagens de atos cerimoniais, rituais, paisagens, canoas, ornamentos e nativos. O uso instrumentalizado das imagens confere ao seu texto um caráter de verossimilhança, as fotografias “provam” a existência desse povo e retiram o caráter ficcional à literatura etnográfica.

Ao inaugurar a metodologia da observação participante, Malinowski utiliza as fotografias para legitimar uma metodologia embasada na vivência com a alteridade. Pretendendo alcançar os diversos aspectos do Kula, ele busca traduzir o entendimento dessa experiência em teorias e discursos.

Sendo assim, em cada fotografia foi inserido um comentário de conexão com a etnografia, ora para descrever os objetos trocados no Kula, ora para caracterizar suas impressões sobre os nativos:



30

FIG. 11 – UMA TÍPICA NAKUBUKWABUYA (MULHER SOLTEIRA)
Esta foto ilustra o tipo rude, embora formoso, de mulher plebéia

Anos mais tarde essas fotografias foram fruto de debates sobre sua autenticidade, por meio de acusações da manipulação dos acontecimentos sociais e das paisagens

de acordo com a intencionalidade discursiva. Malinowski escolhera as imagens para adornar seu texto e conferir aos trobriandeses um caráter exótico, ressaltando uma suposta diferença temporal e evolutiva ao ocultar traços que remetessem à civilização européia.

Para Ribeiro (2005), a ciência e a antropologia permanecem, sobretudo, textuais e a fotografia lhe serve com os propósitos de ilustração ou popularização da ciência: “Os novos aparatos visuais mostravam o poder da ciência em decifrar outras culturas, em tornar o outro objeto e espetáculo” (Ribeiro, 2005:616).

Em seu manual de etnografia, compilado por suas alunas a partir de suas aulas, Marcel Mauss recomenda o uso da fotografia na realização dos trabalhos de campo como um meio técnico de proceder ao registro material, base indispensável de toda pesquisa. Dispensa até mesmo conselhos de ordem do método fotográfico, como a utilização da telefotografia para obter conjuntos consideráveis de informação e fotografar os objetos de forma espontânea, bem como aspectos técnicos de filmes e equipamentos.

Mead e Bateson foram pioneiros no uso da linguagem imagética em seu estudo sobre os balineses. Em “The Balinese Character” (1985) sugerem que as descrições verbais jamais alcançam o que a apreensão visual chega a desvendar e dizer. O livro constitui uma revolução metodológica na técnica de coleta de dados e consolida a fotografia como ferramenta de investigação cultural.

Os trabalhos antropológicos visuais

Com a invenção da fotografia em meados do século dezenove, a antropologia passa a utilizá-la sob uma perspectiva mais instrumental, como meio de pesquisa, bem como de divulgação, disseminação, comunicação e conhecimento (Ribeiro, 2005:614).

Ribeiro discorre sobre a participação comum da fotografia e da antropologia, sob o mesmo processo de observação científica, situando-as em um conjunto mais aberto de transformações sociais, econômicas, políticas e culturais.

A emergência do campo teórico da antropologia visual se deu a partir do uso progressivo da imagem nos estudos etnográficos. Publicações voltadas para trabalhos audiovisuais e núcleos de pesquisa e produção de fotografias e filmes etnográficos surgiram de forma numerosa pelos interessados nos aparatos imagéticos que auxiliam a comunicação intercultural:

“Se um dos objetivos mais caros a antropologia sempre foi o de contribuir para uma melhor comunicação intercultural, o uso de imagens, muito mais que o de palavras, contribui para essa meta, ao permitir captar e transmitir o que não é imediatamente transmissível no plano lingüístico. Certos fenômenos, embora implícitos na lógica de cultura, só podem explicitar no plano das formas sensíveis o seu significado mais profundo” (Novaes, 2005:110).

Ao historiar as origens da antropologia visual, Ribeiro (2005) afirma que este campo nasce assentado em pressupostos positivistas, dentre os quais uma realidade objetiva é suscetível à observação e seu rigor dependente da metodologia de pesquisa. Para teóricos da antropologia visual, os filmes etnográficos anteciparam os textos no questionamento sobre a representação antropológica, questionando-a de maneira profunda:

“bem à frente da representação da escrita, os filmes documentais e etnográficos começaram a tomar consciência das dificuldades implicadas na representação de outros mundos e pessoas através do médium imagens e de forma particular das histórias da cultura euro-americana” (Deveraux apud Ribeiro, 2005:629).

A possibilidade de criar narrativas antropológicas por meio de fotografias atravessa um processo de inúmeras tentativas e críticas por parte de fotógrafos, antropólogos e críticos acadêmicos.

Samain (1995) versa sobre esse debate utilizando-se de dois argumentos. O primeiro diz respeito à inconsistência de algumas tentativas de pesquisadores que se lançam a tal aventura, com a utilização de aparatos visuais, porém sem uma formação antropológica consistente. Mesmo nos empreendimentos visuais que impressionam por seu caráter estético, a decepção ocorre porque *“não souberam medir suficientemente a viabilidade das realizações que vislumbravam, ou porque imaginaram que podiam fazer a economia da complexidade dos fatos antropológicos que procuravam registrar”* (Samain, 1995:23).

33

O segundo argumento trata da relutância de alguns antropólogos de formação sólida ao, continuamente, desprezarem a possibilidade de uma antropologia visual:

“porque não querem ou – mais provavelmente – não sabem reinventar e traduzir visualmente alguns dos conceitos-chaves da ciência antropológica; ou, ainda, porque não se deram conta da urgência que há em se repensar, crítica e heurísticamente, as relações fundamentais existentes entre as ciências humanas e as ciências da comunicação.” (Samain, 1995:23).

Mesmo afirmando que uma antropologia visual ainda não nasceu, Samain desenvolve seu argumento sobre a importância dos meios audiovisuais na comunicação intercultural afirmando que:

“não existem homens, sociedades e culturas sem a existência de meios para se

comunicar. São precisamente esses meios de comunicação humana que os constituem e os fazem viver, pensar, organizarem-se entre si. Há de se admirar, dessa maneira, que, ante a polivalência e as singularidades dos meios de comunicação de que dispomos para sustentar uma melhor aproximação e compreensão desses homens e dessas culturas, não existem, ao mesmo tempo, maior relativização e maior integração dos mesmos. Será que continuaremos, de um lado como do outro, a defender unilateralmente a hegemonia de um meio sobre o outro, quando ambos são complementares, embora sempre singulares? A linguagem do “discurso” erudito representa um poder como a “mensagem da imagem” constitui um outro poder de apreensão de uma única realidade.” (Samain, 1995:25)

Ao edificar o conceito de fotoetnografia, o antropólogo e fotojornalista Luiz Eduardo Achutti apresenta, em seu livro “Fotoetnografia da Biblioteca Jardim” (2005), uma tentativa de realizar uma empreitada fotográfica sobre o cotidiano da biblioteca francesa, dividindo sua narrativa em duas partes. Na primeira faz um histórico da utilização da fotografia na antropologia e apresenta uma metodologia para uma fotoetnografia. Pela sua experiência como fotógrafo, tenta traduzir alguns preceitos técnicos para a produção de imagens que condigam ao trabalho do antropólogo, versando sobre a iluminação a ser utilizada, a seleção das fotografias, bem como a atitude do fotógrafo em campo e a ética da captura. Nesse sentido, apresenta diversos conselhos de como proceder com a alteridade retratada, desde o consentimento do uso da câmera previamente à tiragem da foto até a apresentação de trabalhos fotográficos anteriores para que o “Outro possa ter uma opinião formada sobre eles.” (Achutti, 118:2005).

Na segunda parte de seu livro, apresenta uma narração fotoetnográfica dividida em dez partes e precedida por um desenho de sua filha, nascida durante sua estadia em Paris.

As dezenas de fotografias em preto e branco discorrem sobre o cotidiano da biblioteca. Apresentam tanto os espaços públicos e os privados (os bastidores) -

relatados em uma breve descrição sobre seu campo - quanto algumas pessoas e objetos que fazem parte do universo da biblioteca. Nota-se o apuro técnico sugerido pelo manual do *etnofotógrafo*, pela iluminação adequada, enquadramento convencional e cuidado estético.

Suas fotos buscam proporcionar uma narrativa na sucessão de imagens do processo cotidiano, de lugares e pessoas. Todavia, a meu ver, a impessoalidade e a disjunção argumentativa sobrepõem-se ao encontro que o autor pretende proporcionar. Retomo o argumento de Cauiby (2008) para quem as fotografias comunicam na medida do que resgatam das memórias sensíveis de seus receptores, resgatam das experiências pessoais conexões estéticas e cognitivas com o apresentado visualmente. No caso da fotoetnografia de Achutti, seu olhar fotográfico pareceu-me mais cuidadoso que o antropológico.

O caráter etnográfico de sua empreitada, eminente na presença da escrita, encontra-se justaposto à narrativa fotográfica, na tentativa de complementá-la. O texto sucinto e de escassez analítica pouco contribui ao trabalho apresentado, parecendo mais uma justificativa à disciplina antropológica por sua dissociação e esvaziamento narrativos.

Por outro lado, certos trabalhos, ainda que não se pretendam fotoetnográficos, cumprem com mais rigor a promessa da utilização de imagens para a narrativa antropológica.

Em sua tese “O arpão e o anzol” (2007), Sautchuk apresenta em anexo ao texto escrito um caderno de belas fotografias, organizadas em pranchas de acordo com seus argumentos e análises desenvolvidas na etnografia. Faz uma reflexão no

prólogo de sua obra sobre a utilização de imagens na compreensão das atividades, bem como a inserção destas no trabalho para a composição do discurso antropológico.

O antropólogo discorre que a presença de aparatos audiovisuais – também se utilizou de registros videográficos – provocou reações tanto sobre seu papel de pesquisador, como também reflexões pelos próprios pescadores sobre a dinâmica e o sentido de suas atividades ao mostrar-lhes os resultados das captações. Seus sujeitos passaram a dirigir sua atenção para o que fotografar ou filmar, tornando evidente “não apenas detalhes e sentidos das ações, mas a relação de algumas habilidades com o *status* do pescador” (Sautchuk, 2007:23). Sendo assim, as câmeras passaram a produzir não somente imagens, como também questões, definindo essa atividade como uma espécie de “*alter ego* etnográfico” (Sautchuk, 2007:23), ressaltando um papel heurístico no ato de fotografar.

“Um bom exemplo é o registro da ação do arpoador; além da prática na canoa e das conversas, o uso da máquina fotográfica para registrar o gesto da arpoada foi um elemento chave para entender aspectos da interação com o peixe. Se a minha própria experimentação com o arpão foi essencial, o nível precário de acoplamento corporal com a arma que consegui atingir não me permitiu grandes avanços na interação com os peixes, principalmente o pirarucu. Com a câmera a tiracolo, atento aos mínimos sinais e pronto ao disparo, eu compreendi detalhes sobre o jogo de percepções entre o proeiro e o peixe que não pude vislumbrar observando, conversando ou empunhando um arpão.”
(Sautchuk, 2007:23)

Nesse sentido, privilegiou expressar a ação em suas fotografias, por meio de “closes da integração cinética e perceptiva do pescador com os artefatos, enfocando posturas, gestos, expressões faciais ou contrações musculares – enquadramentos estes que recortam e reúnem os corpos, buscando acentuar o tipo de integração que se estabelece na ação, para além dos limites morfológicos” (Sautchuk, 2007:25) e

por meio de seqüências que, de modo mais descritivo, enfatizam a progressão das tarefas.

De um modo geral, mesmo armado com sua câmera na intenção de capturar outros sentidos na experiência do campo, foram suas vicissitudes que influenciaram o pesquisador em sua empreitada fotográfica, em resposta a uma metodologia *a priori*: fixa, dura. Um trabalho de reflexão dialógica que propiciou um resultado que complementa a mensagem que se quis transmitir. Com apuro técnico e estético, as sensibilidades retratadas promovem o enriquecimento da experiência e de seu produto, trazendo à reflexão sobre o uso da imagem nos trabalhos etnográficos novas tonalidades e potencialidades para a mensagem antropológica.

Capítulo II

A experiência e as linguagens

A pretensão atribuída à linguagem antropológica de dar conta de uma determinada experiência vivida em campo suscita uma breve reflexão sobre o modo como é produzida e disseminada, bem como sobre sua forma. A produção de conhecimento e teorização antropológicas estão intrinsecamente ancoradas na escrita, e a utilização de linguagens subsumidas a este processo herdado de um “positivismo cientificista”, seja a literária, a poética ou mesmo a imagética, continuam a provocar críticas dos defensores de uma antropologia motivada por uma produção baseada na racionalidade.

Desde sua invenção e ao longo de sua trajetória, a característica de “testemunho da verdade dos fatos” atribuída à fotografia conferiu-lhe elevado status de credibilidade. Por um lado, um valor incontestável por proporcionar fragmentos visuais que informam sobre a natureza, a humanidade e suas ações; por outro, sempre foi instrumentalizada para os mais diversos usos e interesses dirigidos. Sua manipulação para usos ideológicos, veiculação de idéias e conseqüente formação de opinião pública é constatável ao analisarmos sua freqüente utilização pelo mercado publicitário ou propagandas políticas, graças aos seus atributos de rápida aceção e

“expressão da verdade”, linguagem incontestada de verossimilhança.

Para o antropólogo Sébastien Darbon (2005), em seu texto “O etnólogo e suas imagens”, a possibilidade de uma antropologia imagética esvaece em sua concepção de uma antropologia que se pretende fazer entender em detrimento de fazer sentir. Partindo de uma argumentação que retira a noção de realismo da fotografia e subordina a imagem ao texto, o autor critica veementemente as tentativas de uma antropologia visual pelo seu afastamento ao caráter científico que somente o texto escrito possibilita, sua impossibilidade de representar o real. Novaes (2005) atribui esse impasse à tradição racionalista e positivista das ciências sociais, que caracteriza a imagem como um sistema muito mais rudimentar que o texto. O caráter de signo analógico da fotografia, por sua semelhança ao objeto representado – a foto como cópia da realidade – é uma leitura que afastou seu uso em etnografias por pressuporem uma descontextualização ou abertura interpretativa.

Essa separação entre texto e imagem tira o caráter de linguagem da última. Todavia, existe uma relação coordenada entre a palavra e a imagem, na qual as palavras parecem não se dissociar das imagens que criamos para elas, tanto quanto as imagens das palavras que incita.

O mostrar e a imagem

Estará a fotografia presa à inefabilidade semântica? O uso da fotografia na análise antropológica prescinde de uma reformulação em resposta à marca indelével da racionalidade objetivista característica ao discurso científico. A epistemologia

antropológica está imbricada à escrita, a uma forma de construir um conhecimento que elegeu a linearidade, sucessão de palavras e frases objetivando um sentido que, ao invés de se aproximar das essências ou experiências com o outro, muitas vezes a distancia em sua representação.

Samain (2005) explana essa aversão ao analisar o último texto de Roland Barthes: “A câmara clara”. Sugere que, em sua reflexão sobre a fotografia, Barthes estaria convidando-nos a “pensar o mundo não apenas a partir dessa pretensão à racionalidade pura, não apenas a partir de modelos gerais ou teóricos e, sim, do ponto de vista de um imaginário social, latente em cada um de nós, sempre uma interpretação dessa *visão do mundo*” (Samain, 2005:118). Por meio de uma alusão ao “Pensamento Selvagem”, de Claude Lévi-Strauss, Barthes (1984) insinua que, para realizar sua reflexão pretendeu despir-se de sua situação de homem cultural, “mergulhar na selvageria”, para voltar a se admirar com a fotografia, redescobri-la em sua fulgurância originária e mergulhar no prazer do imaginário. Para ele, a fotografia não se trata de uma questão de descrição, e sim, de música.

Para elucidar essa questão é importante trazer a caracterização feita por Samain dos conceitos barthianos de *studium* e *punctum* na fotografia:

“O studium da Fotografia é, em Barthes, o que registrou a câmara obscura, isto é, esse campo de dados inscritos e, geralmente, condensados numa imagem que se oferece ao meu olhar, e sobretudo, ao meu intelecto. É a fotografia como campo de estudo, lugar de uma investigação possível, de um reconhecimento das informações, dos signos e das mensagens que ele denota e conota, o terreno de um saber e de uma cultura que posso compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência. O studium é a Fotografia enquanto ela vem me procurar – eu sujeito de sua leitura –, informando-me comunicando-me, oferecendo-me o sentido “que apresenta naturalmente ao espírito”, o sentido óbvio.

O punctum, ao contrário, é o que oferece a câmara clara: essa mesma imagem que, de

repente, se torna branca, transparente, oferecendo-me não mais ao meu intelecto, mas ao meu afeto. Com o punctum, não é mais o intelecto que fala, é o corpo que age e que reage [...] O punctum da Fotografia em Barthes é o que a imagem cala, o indizível da imagem, o inesgotável da imagem. O silêncio que nela fascina e perturba faz gritar o corpo, quando o olhar à procura de si aventura-se no seu espelho, no seu campo cego.”
(Samain, 2005:124)

Essa distinção permite entender a apropriação usual das imagens feita pelos antropólogos, como *studium* da fotografia, enquanto objeto-imagem classificável e carente de interpretação. Não à toa, diante da infatigável necessidade de um sentido, as imagens foram instrumentalizadas por diversas etnografias. À fotografia não é permitido seu estado de silêncio, sua abertura de significantes, afinal, a linguagem científica está para significar, subordinar a imagem à sua lógica.

O conceito do *punctum* da fotografia, por outro lado, interroga sobre esse inevitável mundo das palavras, sobre uma visão de mundo linear que precisa atribuir um significado universal às coisas. Levanta um problema cognitivo e epistemológico sobre as lógicas, posturas políticas, visões e apreensões singulares do mundo que operam. O *punctum* da fotografia interpela para uma outra forma de se estar no mundo, quando em seu espelho interroga sobre nossa própria existência.

Algumas preocupações semiológicas relacionadas à comunicação das imagens devem ser consideradas para além do seu ato de recepção, do *spectator* barthiano.

A câmara clara se opõe à idéia de uma objetividade realista do olhar, sendo o próprio ato fotográfico reflexo de uma escolha humana representado em imagem, instrumento subjetivo de compreensão do mundo. A fotografia aqui não se pretende retrato do real - sendo este uma configuração inacessível, tanto pela imagem, quanto pela linguagem ou pela cognição.

Como um terceiro olho, a câmara clara nos estende o mundo para uma comunicação de memórias, cortes do tempo. A fotografia nos impele a pensar fragmentadamente, inserindo-nos em outra relação com o tempo do discurso: em um ato vemos por outro. Ela nos transporta espacial e temporalmente, nos coloca em diálogo com outra visão, sobre nós mesmos e o que ela vê. Ela é em si um ato de alteridade.

Os aspectos formais da fotografia

Kossoy (2002) discorre sobre a utilização de fotografias, como iconografias, por estudos de reconstrução histórica e reitera os equívocos dessa possibilidade em tais investigações. Segundo o autor, “equívocos ocorrem pela desinformação conceitual quanto aos fundamentos que regem a expressão fotográfica, o que os leva (os historiadores) a estacionarem apenas no plano iconográfico, sem perceberem a ambigüidade das informações contidas nas representações fotográficas” (Kossoy, 2002:20). O caráter iconográfico provém de sua análise apenas como ilustrações de textos, subtraindo-lhes seu potencial informativo pela falta de sua decodificação, por meio de outros aspectos metodológicos e conceituais.

As imagens fotográficas não se esgotam em si mesmas. Uma análise puramente estética ou de ilustração não abrange com totalidade suas possibilidades informativas, sendo necessário um cruzamento de conhecimentos que tomem a fotografia apenas como ponto de partida, uma pista para desvendar o passado: “elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento

de sua existência/ocorrência” (Kossoy, 2002:21). Sendo assim, seu caráter “realístico” demanda uma desconstrução por portarem significados não explícitos e de omissões calculadas. A circunscrição de sua capturação no tempo e no espaço, contextualizando-a em seus desdobramentos sociais, políticos e culturais permitem uma conexão que retira seu caráter de mera ilustração artística do passado (Kossoy, 2002:22).

Possuindo uma “realidade própria” a fotografia não corresponde, necessariamente, à realidade do seu registro:

“Trata-se da realidade do documento, da representação: uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado”. (Kossoy, 2002:22)

Sendo assim, faz-se necessário desvendar a realidade interior da fotografia, seus *elementos constitutivos* e suas *coordenadas de situação*. Para Kossoy, os primeiros dizem respeito ao *assunto* (objeto de registro), à *tecnologia* (que viabiliza esse registro) e ao *fotógrafo* (autor inserido em um complexo processo cultural, estético e técnico). O sujeito fotografa motivado por razões de ordem pessoal, por um processo de criação sobre imagens de uma experiência escolhida, a fim de torná-las produtos materiais. Por *coordenadas de situação* refere-se à sua gênese em um espaço e tempo específicos, implícitos na fotografia, resultando em uma sucessão de fatos fotográficos imbuídos de um contexto cultural.

Para desmontar o processo criativo do fotógrafo em seus elementos constitutivos, o autor separa os componentes de ordem material dos de ordem imaterial que, no produto imagético, encontram-se incorporados indissociavelmente. Os recursos

técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, constituintes da ordem material, encontram-se hierarquicamente sublevados aos da ordem imaterial, entendidos como os recursos mentais e os culturais. Nesse processo, a motivação principia, seja pelo desejo individual de expressão de seu autor ou por uma determinada aplicação demandada. A seleção do assunto encontra-se, desta forma, determinada por uma finalidade ou intencionalidade, influenciando, decisivamente, na concepção e construção do produto final.

O assunto resulta em uma sucessão de escolhas, fruto de uma soma de seleções que interagem entre si e determinam o caráter da representação. Tais seleções estão submetidas à concepção e conformam a construção da imagem. Dentre as etapas desta seleção destaca algumas inerentes ao fazer fotográfico, tais como: a escolha do assunto, dos equipamentos, do enquadramento, do momento; em seguida os materiais do processamento do filme e as seleções de pós-produção, que visam interferir na imagem final, criando uma atmosfera intencionada.

O produto imagético cristaliza na bidimensão de sua superfície fotossensível o registro de um fragmento do real, integrando a dimensão temporal, por meio do congelamento de um determinado momento, à dimensão espacial. O clique no obturador cria a imagem fotográfica em um único golpe, promovendo um corte sobre o fio da duração e no *continuum* da extensão: “Temporalmente a imagem-ato fotográfico interrompe, detém, fixa, imobiliza; desprende da duração captando um só instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, elege, isola uma porção da extensão” (Dubois *apud* Kossoy, 2002:29).

A técnica permite ao fotógrafo articular a relação *fragmentação/congelamento* a

partir do seu repertório e filtro pessoais, produzindo uma imagem sobre um assunto. Todavia essa interpretação ainda sofre alterações estéticas por meio de processos da elaboração final da foto, seja no laboratório ou, atualmente, por programas de tratamento de imagens. Desde o enquadramento até a manipulação laboratorial ou digital, as interferências sofridas na fotografia são resultados ou da expressividade estética ou de uma ética em função de sua finalidade. Sendo assim, o produto final é uma representação resultante do processo de criação e construção do fotógrafo.

Kossoy, diante desse processo, considera a fotografia como uma representação do real: a materialidade em uma superfície fotossensível de um registro de algo experimentado na realidade vivida, em um determinado espaço e tempo. Ou seja, um documento do real.

45

Todavia, o documento fotográfico não pode ser compreendido, como fonte histórica, independentemente do processo de criação e construção que o originou. Os binômios registro/criação ou testemunho/criação são indivisíveis e intrinsecamente associados ao processo de criação que dá procedência à imagem. Essas duas ambigüidades fundamentais permitem situar-se na análise das fontes fotográficas, como documento iconográfico sobre uma determinada realidade e um testemunho que contém evidências sobre algo.

A dualidade ontológica do registro fotográfico advém da inerência de seus atributos de *índice* e *ícone*, não sendo possível dissociá-los e devendo considerá-los isoladamente. Por índice define:

Prova, constatação documental que o objeto, o assunto representado, tangível ou

intangível, de fato existiu/ocorreu; qualquer que seja o conteúdo de uma fotografia nele teremos sempre o rastro indicial (marca luminosa deixada pelo referente na chapa fotográfica) mesmo que esse referente tenha sido artificialmente produzido. (Kossoy, 2002:33)

por ícone:

“Comprovação documental da aparência do assunto e da semelhança que o mesmo tem com a imagem fixada na chapa; isto em função da característica peculiar do registro fotográfico cuja tecnologia possibilita a obtenção de um produto iconográfico com elevado grau de semelhança com o referente que lhe deu origem.” (Kossoy, 2002:33)

A partir de seu testemunho do mundo vivido, o fotógrafo elabora expressivamente o documento, cuja indicialidade iconográfica dá corpo à evidência e conforma o registro fotográfico interdependente ao seu ato criativo durante a representação, tornando-o sua concretização codificada: “o índice iconográfico comprova a ocorrência/aparência do referente que o fotógrafo pretendeu perpetuar” (Kossoy, 2002:34). Mesmo quando o ato fotográfico foge à expectativa do fotógrafo, a fotografia pode ser explorada em conseqüentes manipulações estéticas ou ideológicas. O dado provido do real, registrado na imagem, torna-se assim produto elaborado cultural, técnica e esteticamente, dando vazão ao binômio indivisível do registro/criação, dualidade ontológica perene em seu conteúdo.

Existem dois movimentos que concebem as realidades da fotografia. A primeira realidade se dá no ato do seu registro, característica a uma experiência de um momento passado: é a realidade do assunto em si. Essa realidade é independente tanto às suas construções anteriores quanto às posteriores, bem como ao contexto desse assunto no momento do ato de registro. Essa realidade é parte da fotografia em um único momento, o instante de curta duração da captura, sua realidade interior. Findo este ato, a imagem obtida se integra, imediatamente, a uma segunda

realidade, a do assunto representado. Contida nos limites da sua materialidade, a segunda realidade conota um assunto representado, imutável documento imagético sobre um assunto selecionado no espaço e no tempo, sobre o ato experimentado em sua primeira realidade.

A fotografia, portanto, apresenta uma segunda realidade, referente à primeira, de um passado inacessível, mas com uma dimensão de independência de seu ato por seu conteúdo visual explícito. Ela é a face aparente e externa de um passado cristalizado expressivamente, sua realidade exterior.

Sendo assim, a possibilidade da fotografia transpor dimensões permite a inferência de um movimento de linguagem. Ela integra o ato fotográfico sobre um assunto selecionado à sua materialização, criando uma realidade que não necessariamente corresponde a uma verdade dessa realidade, sujeitando-se a múltiplas interpretações pelos seus receptores: leituras discrepantes em sua diversidade de momentos de recepção das expressões peculiares, suscitando inúmeras interpretações.

Como em outras linguagens, a fotográfica comunica uma experiência do mundo, mas não a totaliza. É oriunda de uma vontade de se expressar sobre um assunto selecionado por seu interlocutor, porém dentro das restrições comunicativas de sua subjetividade, apreendida por sua vivência.

Seu caráter icônico demanda uma tradução ancorada na significação sobre um determinado significante. A ligação do assunto visual retratado às palavras apreendidas sobre seu rastro indicial provoca um discurso sobre o ícone por meio de palavras, um discurso dependente das experiências do receptor sobre o assunto

ou de sua capacidade de fazer analogia por meio de metáforas que conectam o índice a outros significantes.

A linguagem na obra de Wittgenstein

Assim como na linguagem poética, ou na filosófica, a fotográfica está inserida nos *jogos da linguagem*: o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada, abrangendo muito mais que atos de fala ou outros de linguagem quaisquer que cumprem sua finalidade básica de ligar a linguagem com a realidade. Sendo assim, torna-se possível discorrer sobre a fotografia no movimento básico dos jogos de linguagem.

A linguagem é uma *forma de vida*, um conjunto de jogos de linguagem, no qual existem certas semelhanças, certo “ar de família”, certos parentescos que se combinam, se entrecruzam, se permutam. Uma proposição procede através de pequenos segmentos, múltiplos e diferentes, cuja semelhança entre si não ultrapassa um “certo ar de família” construindo cada um deles um “jogo de linguagem”. Não se pode definir o que seja jogo de linguagem a não ser através da comparação de traços semelhantes e definitivos de uma série de jogos.

Para Wittgenstein, as proposições e a linguagem repousam na noção de nome: signo independente que satisfaz as exigências da simplicidade e de representar um objeto. Os objetos formam a substância do mundo e a combinação de nomes dá corpo a sentenças: figurações de uma realidade, do estado das coisas, que possuem a mesma forma da realidade afigurada e por isso possibilitam sua figuração. Sua

forma de representação só é possível no que é comum entre a figuração e o afigurado, e a possibilidade de que as coisas no mundo estejam relacionadas, como o estão os elementos da figuração, é atributo da forma da realidade.

Embora uma sentença possa afigurar uma realidade, ela não é capaz, no entanto, no que respeita à sua própria forma de representação. A forma lógica que todas as figurações devem possuir não pode ser afigurada por nenhuma figuração. Entre os problemas da filosofias, para Wittgenstein, encontra-se a distinção entre o que pode ser dito por meio de proposições – isto é, mediante a única linguagem que existe – e o que não pode ser dito, mas apenas mostrado.

Segundo Hintikka e Hintikka (1994), na obra de Wittgenstein é explícita a ligação mútua entre linguagem e o mundo, uma concepção impossível de ser expressa na própria linguagem. Todavia, essa concepção poderia ser comunicável mediante o uso indireto da linguagem, seu emprego não literal considerado como diferente de *dizer*. A linguagem como meio universal consiste na oposição entre o que pode ser dito e o que pode apenas ser mostrado. Não é possível, segundo essa concepção, variar as relações representativas entre as nossas expressões, de um lado, e a realidade, do outro. Da tese da universalidade da linguagem decorre que as relações representativas entre a linguagem e o mundo é um alicerce conceitual de toda lógica semântica. Assim, a inefabilidade da semântica evidencia que tudo o que pode ser mostrado, em última análise, envolve relações semânticas – vínculos mundo-linguagem que não podem ser ditos, mas mostrados – a inexprimibilidade dessas relações.

Sendo assim, os limites da linguagem estão explicitamente ligados à doutrina do

mostrar e são perceptíveis em sua afirmação sobre o limite de objetos nomeados na linguagem. Esses limites não consistem na fronteira externa da linguagem, mas em sua limitação interna, ou seja “as inevitáveis restrições do que se pode dizer numa linguagem sobre essa linguagem” (Hintikka e Hintikka, 1994:40). Essa inexprimibilidade acarreta, entre outras coisas, a inacessibilidade lingüística da relação de uma proposição verdadeira com o que a faz verdadeira.

Mesmo assim, Wittgenstein abre brechas para os *tópicos metafísicos* situados além do alcance da linguagem: “existe com certeza o indizível” (D’Oliveira 1999:13). Segundo D’Oliveira (1999), a proposição final do Tractatus: “O que não se pode falar, deve-se calar” não constitui apenas um truísmo, mas traduz a existência de um terreno a respeito do qual nada se pode dizer.

Ainda que pareça um labirinto sem saída, as questões filosóficas para Wittgenstein não são destituídas de sentido, mas consistem em mostrar as raízes da perplexidade e como elas se acham vincadas no pensamento humano:

Na verdade, essas questões são “fascinantes” e seu “enfeitiçamento” decorre das investidas feitas pelo homem contra as limitações da linguagem, porém não cabe mais continuar essa luta inglória. A filosofia deve ensinar o homem apenas como “ver” as questões; ela não pode explicar, inferir ou deduzir coisa alguma, mas somente “pôr à vista” as perplexidades resultantes do esquecimento das razões pelas quais se utilizam certos conceitos. Em suma, a filosofia é uma permanente “luta contra o enfeitiçamento da linguagem”. (D’Oliveira 1999:15)

Os limites da escrita na experiência etnográfica

A antropologia recebe muitas críticas pelo seu empreendimento de inferir razão às experiências vivenciadas no trabalho de campo. James Clifford discorre em “A

Autoridade Etnográfica” sobre as vicissitudes da inserção da experiência etnográfica na epistemologia antropológica por meio de um texto: a etnografia.

Seu exercício pretende traçar a emergência e a desintegração da autoridade etnográfica na antropologia social do século passado. Esse movimento de desintegração parece-lhe possível diante da expansão da comunicação e multivocalidade inerente à proliferação de estudos antropológicos realizados pelos sujeitos antes pesquisados no empreendimento colonialista. O autor denota que os trabalhos de Edward Said e Paulin Hountondji: “levantaram dúvidas radicais sobre os procedimentos pelos quais grupos humanos estrangeiros podem ser representados, sem propor, de modo definido e sistemático, novos métodos ou epistemologias” (Clifford, 2002:19), uma proposta de, ao menos, lutar contra a abstração da alteridade e situá-la na história de dominação ocidental. Como meio de produção de conhecimento sobre uma experiência de intersubjetividade com a alteridade, a prática do trabalho de campo mantém um elevado status, mesmo diante das críticas ao caráter totalizante de uma disciplina singularmente ocidental.

Nesta complexa relação, o autor enfatiza a importância do fato das etnografias estarem imersas na escrita: uma tradução da experiência de campo para a forma textual. Desta forma, não é possível compreender os processos da ciência etnográfica separadamente ao debate político-epistemológico mais geral sobre a escrita e a representação da alteridade. A observação participante, enquanto metodologia herdada dos etnógrafos clássicos, requer de seus praticantes experimentar, tanto física quanto intelectualmente, um intenso processo de tradução. Diante da sublimidade da experiência com a alteridade, suas complexas

relações de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos, a escrita etnográfica passou a encenar uma estratégia de autoridade, que envolve uma afirmação no intuito de provedora de uma verdade em seu texto. A produção do texto etnográfico emerge e é enunciada por um indivíduo.

A produção do texto etnográfico pelo antropólogo sobre o trabalho de campo, por meio de sua observação-participação, parece tanto obscurecer quanto revelar sua experiência. Suas tarefas de transcrição textual e da tradução conjuntamente ao papel dialógico crucial de intérpretes e informantes foram relegadas a uma segunda importância, ou mesmo desprezadas. A *autoridade experiencial* (Clifford, 2002:34) decorrente baseia-se em uma sensibilidade à alteridade, aguçada à forma, tom, gesto e estilos de comportamento, ou mesmo à compreensão dos impoderáveis da vida em campo. A escrita etnográfica deveria resistir à tentação de transformar toda experiência significativa em interpretações, mantendo-as separadas, embora estejam reciprocamente relacionadas.

A entrada no universo expressivo da alteridade é dependente de formas estáveis às quais a compreensão pode sempre retornar. A exegese dessas formas fornece o conteúdo de todo conhecimento sistemático histórico-cultural, e esse tipo de leitura – ou exegese – não ocorre sem uma intensa participação pessoal, a agência de familiarizar-se em um universo comum.

Uma leitura da experiência etnográfica como construção de uma linguagem comum de significados a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e inferências, faz uso de gestos, cheiros, diálogos, observações e restos de sentido para desenvolver interpretações estáveis. Assim a experiência estaria intimamente ligada

à interpretação no texto etnográfico.

A experiência e a linguagem em duas etnografias

As etnografias de Leenhardt (1947) e Das (2006) auxiliam uma reflexão sobre a linguagem na experiência etnográfica na medida em que estão explícitas em seus textos, seja na preocupação com a inserção no campo ou mesmo posteriores a ele, suas inquietações sobre este aspecto.

Um exemplo clássico de etnografia realizada a partir de uma profunda inserção no campo pode ser dado por Maurice Leenhardt em sua obra *Do Kamo* (1947). James Clifford, em “Trabalho de Campo, Reciprocidade e Textos Etnográficos: o caso de Maurice Leenhardt”, avalia a contribuição do autor tratando seu trabalho de campo como um trabalho coletivo e colocando assim em questão certos pressupostos sobre a escrita etnográfica; em particular os conceitos de descrição, interpretação e autoria. Para Clifford o trabalho de Leenhardt possui uma dimensão política ao conceber o texto etnográfico como um documento mais aberto, processual e plural. Isso se explica pela riqueza com que descrevia a semântica nativa, pelo dialogismo explícito em sua escrita etnográfica e pelo uso feito de seu trabalho pelos próprios melanésios.

Vincent Crapanzano, em seu prefácio à obra *do Kamo*, profere sobre como a ambiguidade da biografia de Leenhardt influenciou na sua atitude para com os nativos, sua percepção do mundo e sua etnografia. Seus anos no campo foram permeados por um profundo respeito, onde não procurava somente ensinar

(evangelizar) como também aprender com os estudados. O ato de entendimento e tradução era mútuo:

“We perceive among them the work of an acculturation for establishing a normal exchange between their society and our own; a second acculturation, in the inverse sense, is necessary on our part if we want to enter into contact with their mentality and to discover in their first richness values that we had thought outmoded.” (Crapanzano, 1979:x).

Sendo assim, Crapanzano ainda menciona que para Leenhardt o conhecimento sobre outras culturas nunca é absoluto. Ele se encontra no diálogo em que os participantes se conferem mútuo entendimento. Tais diálogos requerem a ambos um ato de tradução aberta, contínua e recíproca. Este se difere de diálogos monoculturais em que os participantes não fingem compartilhar de pressuposições semânticas e axiológicas (Crapanzano, 1979: xv).

54

Crapanzano aponta ainda para questões mais gerais sobre a escrita etnográfica.

Baseado no livro “Do Kamo” de Leenhardt ele pergunta:

“(...)are our ethnographies simply allegories – myths frozen in textual form – or our own cultural confirmation? (...)are we to see in them indications of inevitable entrapment in our own mythic discourse?” (Crapanzano, 1979:xxv)

Leenhardt procurou priorizar o ponto de vista nativo e enfatizava a emotividade do pensamento primitivo por meio do minucioso deciframento da cosmologia melanésia por meio da linguagem e da mitologia.

Na interseção desses dois eixos temáticos, Leenhardt tentou encontrar a chave para o entendimento da construção nativa de pessoa e a lógica do seu pensamento. Seu domínio da linguagem nativa fez desta sua principal ferramenta analítica para mergulhar na mitologia e no simbolismo dos *canacos* por meio das sutilezas

metafóricas, a associação de idéias e os deslocamentos semânticos. (Recasens, A. V. *apud* Leenhardt: 1997, 16).

Ao tentar se colocar no lugar do melanésio, “participar” de suas idiossincrasias, apreender seu mundo, o pesquisador coloca-se para um mútuo entendimento e um diálogo aberto entre epistemologias. Leenhardt faz o uso de metáforas para tentar traduzir-se, dada a importância das palavras para os canacos, as quais fazem parte do próprio ser, essa imersão na linguagem constitui um processo metodológico essencial à sua análise.

A alteridade metodológica neste caso aparece de forma mais clara, o contato com esse outro, que o faz perceber-se e posicionar-se também como “outro” (para a episteme nativa), cria um jogo rico de “espelhos semânticos” resultando numa etnografia complexa e menos díspar. Em alguns trechos não só desenvolve argumentos para equiparar narrativas como, em outros momentos, também “romantiza” a mentalidade nativa em detrimento da sua própria.

Se por um lado é notável a inserção de Leenhardt no mundo dos melanésios, pelo tempo e pela linguagem, conduzindo uma obra relevante para a discussão da tradução de uma longa experiência com a alteridade e seus efeitos textuais, por outro, o exemplo de Veena Das em *Life and Words* (2006), remete aos limites da linguagem para expressar-se diante da dor decorrente de eventos traumáticos. Vale ressaltar que esses limites emanaram, ao contrário de Leenhardt, dos seus comuns, dos contemporâneos de Veena Das sobre um evento que também vivenciou.

Das relata que o tema de sua etnografia foi suscitado a partir de sua experiência em campo, que a princípio estava voltada a um estudo de uma rede de famílias Punjabi

para entender seu sistema de parentesco. Sua pesquisa foi se modificando na medida que percebeu as conseqüências da Partição da Índia nas relações familiares por meio de suas visitas e conversas. A violência dos eventos permanecia nas “bordas” das conversas, não eram ditas nos modos de performances públicas. A violência decorrente da Partição da Índia nas vidas das comunidades não era narrada, mas mostrada, ainda que por meio de palavras. Todavia, as palavras proferidas para mostrar essa violência:

Worked like gestures [...] to draw boundaries between what could be proclaimed as betrayal, however delicately, and what could only be bolded into silence. (Das, 2006:10)

As memórias do evento permaneciam na superfície e a linguagem emprestada a essas memórias possuía um teor desconhecido, uma tradução de alguma língua desconhecida: uma linguagem interna.

A partir disso, ela lança mão da idéia de *formas de vida* de Wittgenstein para pensar nos eventos e nas vidas emaranhadas neles. Se a linguagem para Wittgenstein é o marco da socialidade humana, então suas formas de vida são definidas pelo fato de serem tanto criadas *por* como *para* aqueles que tomam posseção da linguagem, mesmo quando o evento é absorvido dentro dessas formas sociais.

Sendo assim, para Das, ser sujeito é estar sujeitado ao limite da linguagem, do social. Os limites do que é possível dizer, a “falência da gramática do ordinário” sobre esses eventos traumáticos, explicitam as possibilidades da linguagem estabelecidas socialmente, demandando uma reconfiguração da linguagem mesmo onde não há “convenções seguras” sobre as quais esta se possa basear (Martins, 2008). A inexprimibilidade da dor pelo *dizer* expõe, neste caso, que a natureza do

que seu silêncio comunica revela-se também pelo *mostrar*.

Breve pausa
O reencontro

A primeira lembrança que tenho de dona Geralda Monteiro é a de me presentear com um crucifixo prateado que, ao abrir, continha pequenos objetos que faziam parte da vida de Jesus Cristo: um pequeno pedaço da madeira de sua cruz, um pequeno retalho vermelho de seu manto e duas medalhas de seus apóstolos. Tenho carinho por esse presente, hoje muito mais valioso por sua origem dadivosa.

58

Tia Geralda foi irmã da minha avó Donana. Como sua irmã solteira, passou a ajudar Donana a criar seus mais de dez filhos, e quando não mais precisavam de mimos, foi morar com minha mãe, ajudando-a também a cuidar de seus filhos, ainda pequenos, mas numerosos. Pouco sei de sua vida pessoal além das histórias de sua convivência em minha casa, a casa que somente habitei em lembranças familiares. O carinho nutrido pela afetuosa tia ainda reflete-se nas falas de meus irmãos e na presença constante de uma foto sua em minha casa.

Tive a oportunidade de conviver com ela durante muitas visitas à casa da vó Donana, mesmo depois de sua morte, onde sempre fui muito acolhido pelos moradores, seus quartos gigantescos e suas janelas inalcançáveis, todos encolhendo ao longo da minha vida. Por mais de vinte anos acompanhei os seus últimos, em

esporádicas ocasiões.

Embora muito vaidosa, tia Geralda gostava de me assustar mostrando suas gengivas ao tirar sua dentadura, brincadeira que nutri mesmo quando não mais me trazia qualquer espanto. Adorava seu cheiro, seu aninho, sua pele fininha, macia e enrugada.

Sua calma e alegria eram constantes, mesmo ao longo de sua perda de memória e crescente lentidão de movimentos. Sempre manteve uma rotina de fé e tarefas domésticas, rezava a todo tempo, ainda quando passeava no pequeno quintal dos fundos para cuidar das plantas e sentir o calor da manhã.

Conversar com ela demandava um pouco de paciência, perguntava a todo instante com quem dialogava, e a cada apresentação abria um leve sorriso de um primeiro encontro, o espanto de reconhecer alguém perdido na memória e que brevemente voltaria a se perder. Somente me reconhecia quando dizia ser filho de sua sobrinha – e me parecia sempre confusa por não me encontrar nas lembranças dos filhos que ajudou a criar. Eu não fazia parte dessa memória.

A última vez que estive com ela em vida foi em uma breve viagem de visita, tinha uns vinte anos, ela mais de noventa. Fui com meu irmão que possuía um vínculo especial com Tia Geralda: ela o apelidara de Nonô em sua infância, em homenagem ao seu mais querido presidente. O apelido ainda permanece.

Em uma manhã de sábado, fui percorrer sua rotina com uma máquina fotográfica, talvez já na tentativa de resguardar o que poderia ser nosso último encontro, ou bem, seu primeiro e meu último. Não me sinto bem com a lembrança de, ao me ver

com a câmera no rosto objetar-se ou com uma feição de desgosto ou com a imposição de sua mão. Mesmo a contragosto insisti em fazer sua foto. Fiquei então na janela voltada para o quintal, esperando um instante de sua distração para obter uma imagem de minha doce tia, uma obtenção que hoje me soa muito mais como um furto.

Tia Geralda caminhava para o portão da rua antes de retornar à casa, minha última chance de captá-la sem que percebera. Fotografei.

Sinto sua falta, sinto ter-lhe traído.



Anos mais tarde me surpreendi com sua foto ao revelar alguns filmes guardados entre minhas bagunças. A princípio sua estética dizia muito mais ao meu ego que as lembranças desse momento roubado, e na vaidade de mostrá-la ao mundo, essa história foi recuperada ao passo que a reconstruía para enriquecer seu caráter idílico. Tia Geralda passou a transformar-se em perguntas sobre uma velha senhora: ora em um asilo, outrora à busca da luz que marcara seu rastro de vida. A verdade que lá experimentei converteu-se em muitas outras, ficções emanantes de um mascaramento dessa vivência.

Assim, herdei sua falta de memória. A cada reencontro com essa fotografia minha tia se diz outra para mim. Se por acaso sinto-me um larápio, essa imagem ao menos me reitera das sensações de sua presença, do seu amor marcante na vida de tantos que vivo.

Tia Geralda continua generosa.

Capítulo III

A agência da fotografia

O sujeito e a imagem

A interpelação incessante das fotografias na contemporaneidade solicita uma reflexão sobre a primazia do olhar na apreensão do mundo, em detrimento aos outros sentidos dos sujeitos. Júlia Otero infere que a profusão de imagens produzidas pelos sujeitos – também *voyeurs* – detentores de corpos oculocêntricos, gera uma experiência de mundo totalizadora, marcando o império do sentido visual.

Não pretendo negar uma agência na recepção das imagens captadas por meio da visão nem a diversidade de sentimentos e ações suscitados pelo ato de ver. No meu entender, o ponto central de uma crítica ao olhar, é a nossa captura pela superabundância de imagens imediatas, as quais não são mediadas pela fala ou pela elaboração humana, em suma, pelo Simbólico. Quando a imagem nos diz por ela mesma, tornamo-nos refém do Imaginário, registro esse onde a relação é sempre especular e narcísica e a alteridade esvai-se. A polissemia do visto é sabotada, encobrindo, assim a equivocidade dos significados. (Otero:5)

Sendo assim, a relação *especular e narcísica* dos sujeitos com as fotografias, derivada da apreensão das imagens não mediadas por um contexto na linguagem, decorre de um prolongamento (ou reintrodução) do *estádio do espelho* na apreensão do rastro indicial das fotos visto pelos sujeitos. Em o “O estádio do espelho como formador da função do Eu” (1996), Jacques Lacan explana sobre a mediação do *Simbólico* na

relação do *Eu* com o mundo, introduzindo a alteridade ao sujeito.

O estágio do espelho diz respeito a certo espaço de tempo em que a criança passa a reconhecer sua imagem no espelho, como tal. Experimenta ludicamente a relação dos movimentos da imagem com seu meio ambiente refletido e a desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, ou seja, com seu próprio corpo e com as pessoas ou mesmo objetos que estejam ao seu redor (Lacan, 1996:97). Esse estágio passa por uma transformação produzida no sujeito quando ele assume sua imagem: uma identificação. A assunção dessa imagem especular, para Lacan, manifesta “a matriz simbólica em que o *Eu* se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (Lacan, 1996:98).

64

A passagem do *Eu* especular para o *Eu* social conclui o estágio do espelho e inaugura, pela imagem do semelhante, essa dialética que, a partir de então, liga o *Eu* a situações socialmente elaboradas.

A visão de mundo construída por fotografias passa a ser mediada não pela experiência com o retratado, a alteridade apreendida, senão pela intencionalidade que cria sua narrativa. Os sujeitos são interpelados por imagens que tanto incitam o consumo ou seus desejos, quanto confirmam uma suposta totalidade sobre um mundo diante da infatigável produção de fotografias. A transformação da experiência com a alteridade em imagem subsume uma vivência corporal e, decorrente de sua intenção, distancia a suposta realidade atribuída a essa imagem, criando outra experiência: com uma *realidade fictícia*.

Desta forma, a assunção de fotografias sem a mediação do Simbólico, quer seja, de

forma *descontextualizada*, conforma um cenário de esvaziamento na razão foto/palavra/pensamento. Se a linguagem imagética contribui para a apreensão do mundo, tanto o faz por meio dos significados implícitos aos jogos de linguagem possíveis na receptividade pelo sujeito, quanto pelos *sentidos* que provoca no campo do indizível.

O que as imagens querem?

Como argumento filosófico central de sua análise, Mitchell (2005) descreve as imagens como organismos vivos, possuidoras de desejos. Sendo assim, perguntar sobre sua volição parece-lhe inevitável.

O autor deixa explícita a dimensão histórica em meio às decorrências de sua afirmação. Infere que o fenômeno da vida da imagem é um universal antropológico, uma característica ontológica fundamental da imagem, porém experimenta mudanças ao longo do tempo e através das culturas. O autor questiona: se a imagem viva sempre foi sujeito de dupla consciência, de crença e repúdio, que condições fazem que o repúdio seja mais difícil de sustentar-se atualmente? Em outras palavras, porque a guerra de imagens – iconoclash – parece tão associada à virada do pictórico em nossos tempos?

Para Latour (2004), as imagens científicas são representações frias, não-mediadas e objetivas, portanto não despertam a mesma paixão que outras imagens. Segundo afirma, para muitas pessoas essas imagens representam um estatuto de verdade, sendo a própria realidade. Este estatuto é conferido pelas mediações da produção

dessas imagens: “*instrumentos enormes e caríssimos, grandes grupos de cientistas, vastas quantias de dinheiro, longo treinamento*” (Latour, 2005:121). Quanto mais imagens humanas forem geradas, mais objetividade sobre o mundo se terá: “*na ciência não há imagens que sejam mera representação*” (Latour, 2005:121).

Segundo Freud (1917), atribui-se o caráter de realidade às coisas a partir da percepção providenciada pelos sentidos: “... *atribuímos o status de realidade à nossa percepção somente nos casos em que um pensamento tenha encontrado o caminho para a regressão, chegando até os resíduos inconscientes da lembrança-do-objeto e daí conseguido alcançar a percepção*” (Freud, 1917:86). Toda a relação com o mundo externo, com a realidade, depende da capacidade da psique de distinguir entre percepções e apenas representações (Freud, 1917:87).

66

Sendo assim, uma capacidade de discernir entre a percepção e representação se perde na medida em que a ciência dita o que é real, conforma o mundo externo e seu sujeito ideal.

O mundo-imagem

A proposição de Heidegger de que “vivemos na idade de um mundo-imagem (world picture)” (Heidegger *apud* Mitchell, 2005:xv), significando a idade moderna que se tornou imagem, não diz respeito a uma imagem do mundo mas ao mundo concebido e tomado como imagem. Esse fenômeno, concebido posteriormente como a *virada imagética* (pictorial turn), é proposto enquanto uma transformação histórica equivalente à idade moderna: o mundo-imagem não advém de uma

mudança do medieval para o moderno, senão o que distingue a essência da era moderna reside no fato do mundo se tornar imagem. As esperanças filosóficas de Heidegger para uma época além da modernidade, além do mundo-imagem, não seria o retorno a uma época pré-pictórica, ou seu abandono, senão a poesia (Mitchell, 2005:XIV).

Em “What do pictures want?” (2005), W. J. T. Mitchell argumenta que as imagens, inclusive o mundo-imagem, sempre estiveram presentes, e que não se trata de superá-las para alcançar uma relação mais autêntica com o *Ser*, o *Real* ou o *Mundo* (ênfases do autor), as imagens são aberturas para acessá-los. Enfatiza que as imagens são “caminhos para construção do mundo (*ways of worldmaking*)”, não apenas seu reflexo:

Pictures are themselves products of poetry, and poetics of pictures addresses itself to them, as Aristotle proposed, as if they were living beings, a second nature that human beings have created around themselves (Mitchell, 2005:xv).

Sendo assim, uma poética de imagens, em contraste à retórica ou à hermenêutica, é o estudo das “vidas das imagens”. Seu argumento baseia-se em perguntar às imagens, a partir da poética, não o que significam, mas o que elas querem: que clamor fazem sobre o mundo, e como se responde a esse clamor. Perguntas que também requerem o questionamento do que se quer das imagens.

Uma imagem é uma criatura peculiar e paradoxal, concreta e abstrata, um objeto especificamente individual e forma simbólica que abarca uma totalidade (Mitchell, 2005:XVII). Diante de sua complexidade, Mitchell propõe:

To get the picture is to get a comprehensive, global view of a situation, yet it is also to take a snapshot at a specific moment – the moment when the click of a camera shutter

registers the taking of a picture, whether it is the establishment of a cliché or stereotype, the institution of a system, of the opening of a poetic world (perhaps all three). To get the whole picture of pictures, then, we cannot remain content with the narrow conception of them, nor can we imagine that our results, no matter how general or comprehensive, will be anything more than a picture of images, objects, and media as they appear to some of us at this moment (Mitchell, 2005:xv).

É imprescindível para uma abordagem poética a re-associação da palavra à imagem, ou, ao menos, uma crítica à imputação de significados às imagens que assegurem uma interpretação aos moldes da racionalidade cartesiana. Ver uma fotografia não necessariamente prescinde uma leitura, o que se pretende não é decompô-la em palavras, significados, senão acrescentar sentidos ao mundo sobre o imperscrutável e sua perplexidade.

68

A agência das imagens

A perplexidade diante de uma fotografia é proporcionada por uma relação experiencial mediada pela visão. Mais que qualquer outro sentido, a visão é interpelada por esse mundo-imagem que interfere nos sujeitos e lhes confere uma narrativa de/sobre o mundo. Os sujeitos são tanto agentes nessa relação, como agenciados por essas imagens.

Partindo do princípio que a antropologia é o estudo de relações sociais, Alfred Gell (1998) discorre sobre a possibilidade de formular uma teoria da arte, no contexto antropológico, na qual uma abordagem puramente estética ou cultural sobre os objetos de arte é suprida por uma teoria das relações sociais em que, certos contextos, pessoas, ou agentes sociais, são substituídos por objetos de arte.

A agência dos objetos de arte para o autor é possível em uma abordagem em que a

arte é tomada como um sistema de ação, evitando a ênfase em sua comunicação simbólica ou mesmo sua significação:

“I view art as system of action, intended to change the world rather than to encode symbolic propositions about them.” (Gell: 1998:6)

A ênfase nos objetos de arte é dada em sua agência, intenção, causação, resultado e transformação. Para o autor, a abordagem centrada na ação é inerentemente mais antropológica que a semiótica (de objetos como textos), por sua preocupação com o papel prático dos objetos de arte nos processos sociais. Desta forma, em tese, qualquer coisa poderia ser um objeto de arte do ponto de vista antropológico, inclusive pessoas vivas:

“Because the anthropological theory of art (which we can roughly define as the ‘social relations in the vicinity of objects mediating social agency’) merges seamlessly with the social anthropology of persons and things” (Gell: 1998:7)

69

Gell atenta para a redundância de chamar a agência de social, já que por definição a agência relaciona-se à ação - em contraste aos meros acontecimentos -, e a ação não pode ser conceitualizada em outros termos além do social. A ação atribuída aos objetos de arte é de segunda classe, no sentido de que estes não são agentes auto-suficientes; é por estarem envolvidos em relações sociais que estes artefatos podem ser tratados como agentes.

O autor propõe que as situações de arte podem ser discriminadas como sendo aquelas em que índices materiais (o visível, a coisa física) permitem uma operação cognitiva, a qual ele identifica como *abdução da agência*. Por abdução define o tipo de inferência que não obedece a leis ou convenções e distanciam-se das explicações lingüísticas. É um tipo de inferência não retroativa e, portanto, não demonstrativa:

“Without pausing to unveil the very difficult question as to the nature of the relationship between real and depicted persons, the point I want to emphasize here is that the means we generally have to form a notion of the disposition and intentions of ‘social others’ is via a large number of abductions from indexes which are neither ‘semiotic conventions’ or ‘laws of nature’ but something in between. Furthermore, the inferential schemes (abductions) we bring to ‘indexical signs’ are frequently very like, if not actually identical to, the ones we bring to bear on social others.” (Gell: 1998:xx)

A presença de algum índice, cuja agência possa ser abduzida, é a definição mínima para a situação de arte (visual). Ela difere de outras agências, pois nesta categoria de índice a agência abduzida é especificamente a ‘agência social’. O autor ilustra esta questão com o exemplo da fumaça, índice do fogo: este seria um ‘signo natural’, sem causa social e não interessaria, a princípio. Entretanto, se o fogo foi causado por alguém, a fumaça é um índice de agência social, e a fumaça torna-se um índice artefactual.

70

O conceito de agente para Gell não é classificatório e sim relacional e dependente do contexto. Para qualquer agente existe um paciente e vice-versa. A agência é atributo de pessoas ou objetos, os quais são iniciadores de seqüências causais de um tipo particular, isto é, eventos causados por atos mentais, de volição ou intenção, ao invés de meras concatenações de eventos físicos. Um agente é o que causa eventos em sua vizinhança. Como resultado deste exercício de agência, certos eventos transpiram, algumas vezes de forma não intencionada pelo agente.

A idéia de agência é oriunda de um campo prescrito culturalmente para se pensar em causação, quando o que acontece, em um sentido vago, é supostamente o intencionado a priori por algum agente, seja uma pessoa ou um objeto. (Gell, 1998:17)

Para Gell, a agência social deve ser conceitualizada levando em consideração a questão empírica e teórica de que o *Outro* envolvido imediatamente numa relação social não é necessariamente um ser humano: “social agency can be exercised relative to ‘things’ and social agency can be exercised by ‘things’ (and also animals)” (Gell, 1998:17-18). Sendo assim, a agência é possível pelas relações sociais das pessoas com coisas.

Em sua crítica ao texto de Gell, Alves (2008) aponta que Merleau-Ponty já abrija a possibilidade de agência dos objetos, de forma mais interessante e responsável:

“as coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu par ter à sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear”. (Merleau-Ponty apud Alves, 2008:323)

71

Para Alves, Merleau-Ponty não apenas propõe que as coisas sejam tratadas como pessoas: vai além ao denunciar que nossa língua expressa essa compreensão que temos dos objetos de maneira espontânea, e que devemos incorporá-la na análise:

“Nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas são revestidas de características humanas (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele”. (Merleau-Ponty apud Alves, 2008:324).

O problema do argumento de Gell para Alves, não perpassa a noção de agência, mas o conjunto de termos e situações concernentes aos objetos que precisa ser entendido nas suas relações internas e comparativamente. Para o autor “a antropologia é linguagem e a abertura de novos filões depende de léxico diferenciado” (Alves, 2008:326), portanto o uso de conceitos tão caros à semiótica,

ou mesmo à antropologia, demandam uma desconstrução da qual, a seu ver, Gell se apropria de forma irresponsável, quase reconduzindo à comparação positivista entre elementos descontextualizados. Resume seu incômodo duvidando se a declaração de princípios sobre os quais Gell funda sua argumentação é suficiente para a formulação de uma antropologia da arte, por não considerar que objetos de arte dependem de serem lidos corretamente para serem efetivos como agentes secundários, e que demandaria, outra vez mais e paradoxalmente, uma aproximação semiológica.

A defesa dessa leitura, contextualizada, instrumentalizada por mecanismos semiológicos, que visa à transfiguração de imagens em palavras conforme seu conteúdo e seu contexto, onde as imagens dizem de formas diferenciadas, é digna de uma antropologia que pretende escavar significados e atribuir sentidos. Merleau-Ponty não fala de uma relação onde os objetos dizem ao pensamento, senão ao seu corpo, à sua vida – algo que nem sempre se expressa na língua, como Alves afirma, mas que é passível de outras expressões.

Ao contrário, uma abordagem nas relações entre imagens e sujeitos tende a considerar o que elas são em *si*, e não somente o que são para a linguagem. A abdução de agência provocada por uma fotografia faz parte da relação dos sujeitos com o mundo, ela se mostra à visão antes mesmo de atribuir-lhes significados. Seu contexto, conteúdo, ou mesmo seu rastro indicial podem inseri-la na linguagem, modificar a experiência diante do inóspito, dotá-la de razão, ainda que a experiência seja mesmo antes do pensamento.

Uma certa abordagem fenomenológica

Merleau-Ponty define *corpo sensível* enquanto sentinela (2004:14), um corpo vidente e visível, cuja visão amadurecida não se apropria do que vê, apenas se aproxima pelo olhar, se abre ao mundo. Decorre dessa definição uma crítica à ciência moderna, que embora dotada de um pensamento “alegre e improvisador”, ainda necessita aprender a ponderar sobre as coisas, bem como sobre si mesma: se veja como construção sobre um mundo existente.

“A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real.” (Merleau-Ponty, 2004:13)

Esses modelos, segundo o autor, se bem sucedidos para uma ordem de problemas, passam a se replicar por toda parte, movidos por modas intelectuais. Sua crítica ao pensamento reflexivo procede de sua incapacidade de explicar a razão da experiência do mundo onde ela surge. As afirmações científicas preconizam uma situação de conhecimento absoluto do cientista, “como se tudo o que existiu ou existe jamais tivesse existido senão para entrar no laboratório”. (Merleau-Ponty, 2004:14) A ciência deve voltar-se para o apreendido por contato e posição, para o mundo sensível.

O corpo faz parte do tecido do mundo e por meio da visão ele se olha e se reconhece no que vê, ele é visível e sensível para si mesmo. E é pelo olho que esse mundo se apresenta para o corpo, em um movimento de coesão sem o qual não haveria o sujeito se este não estivesse na carne da humanidade.

No prefácio da sua obra “Fenomenologia da Percepção”, Merleau-Ponty sugere que

a fenomenologia é uma filosofia transcendental para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, e que o esforço consiste em reencontrar um contato ingênuo com o mundo para dar-lhe enfim um estatuto filosófico, “científico”, por meio de uma descrição direta da nossa experiência tal como ela é. Contudo é necessário precisar o caráter científico ao qual se refere. A ciência para ele vem depois da experiência com o mundo, ela só é possível a partir dessa experiência, sendo uma expressão segunda.

A fenomenologia seria então o estudo das essências, e seus problemas resumem-se em defini-las:

“Buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em idéia, uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização.” (Merleau-Ponty, 1945:13)

74

Essa busca incessante das essências não dá um caráter de fracasso à fenomenologia, pelo contrário, ao tentar re-significar seu caráter científico, toma emprestada certa noção de ciência, para junto a ela inferir que sua tarefa seria revelar o mistério do mundo e o mistério da razão – uma “essência” que não diz respeito a origens, ou causas primeiras, ao caráter “essencial” do emergir das experiências. Sendo assim, não descarta a noção de racionalidade, cujo caráter absoluto advém da intersecção das experiências Próprias em diálogo com a do Outro.

“O mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de uma nas outras; ele é, portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha [...] Um diálogo ou uma meditação infinita.” (Merleau-Ponty, 1945:18)

O “estado de começo, de problema e de promessa” (Merleau-Ponty, 1945:3) da

fenomenologia perde-se na produção do conhecimento antropológico, na medida em que a experiência com a alteridade, proporcionada pelo trabalho de campo, se enraiza em sua finalidade, no texto que alimenta a epistemologia hegemônica, uma herança cientificista e colonialista que parece não se descolar da metodologia antropológica ainda hoje. Se por um lado a antropologia orgulha-se de ser a detentora do discurso *sobre* a alteridade, por outro perde nessa lógica a referida *incessante busca pela essência do mundo*, esse contato ingênuo com a alteridade que Merleau-Ponty sugere. A crítica pretende recuperar o caráter de promessa perdido.

Os exercícios hermenêuticos que hoje fazem parte do escopo teórico da disciplina antropológica mostram que o que permanece ao longo de sua história é a essência experiencial do encontro entre alteridades. Se o que se pretende é construir uma racionalidade oriunda desse encontro de experiências, o resultado expressivo deve ser menos impositivo, “monoperspectivo”.

A herança que se quer deixar é a de abandonar-se, esquecer-se, entrar-se na alteridade. Tornar-se íntimo para ganhar outro mundo, sem imposições de sentido ou controle. O mundo, como visto, já é – seu sentido já é dado, é sentido! Até mesmo na inquietação sobre seu sentido. O propósito de se tornar endógeno é o alicerce de um diálogo que experiencia a alteridade na mesma medida em que se é experienciado por ela.

Reflexões

*uma certa abordagem fenomenológica à fotografia
ou, dialogando com Merleau-Ponty*

Fui relatado sobre um fotógrafo experiente, com uma longa trajetória na temática indígena, que após imbuir-se de conhecimento antropológico passou a questionar sobre a interferência no processo fotográfico. A princípio não tinha uma preocupação ao manipular as formas e poses para obter um resultado que lhe parecera esteticamente mais belo. Com a introdução dos questionamentos pertinentes à ética de pesquisa antropológica, passou a fotografar os indígenas de forma a não intervir no instante da captura. Diante do desgosto com os resultados obtidos, viu-se obrigado a problematizar a questão, a ponto de voltar a produzir imagens da forma que fizera anteriormente, para obtenção de resultados que lhe apraziam mais.

Passei algum tempo questionando a atitude do renomado fotógrafo: porque manipulava a *realidade*? Porque deixou de fazê-lo? O que se espera da fotografia sobre a alteridade? Será *ele* manipulado pelo belo? E por fim, as fotografias dessas de suas etapas *dizem* de forma diferente?

Para mim, essas perguntas não deixam de ser retóricas, todavia me levaram para a investigação abrolhada ao longo da minha escrita.

A fotografia permite descobrir um pouco o mundo exterior, mesmo sendo somente análoga *segundo* o corpo, *porque ela não oferece ao espírito uma ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas sim ao olhar, para que as espose, os traços da visão do dentro, à visão o que a forra interiormente, a textura imaginária do real.*

Elas me inspiram. E a inspiração deveria ser tomada ao pé da letra: *há realmente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê e quem é visto.*

Estar diante de uma foto é um convite a experimentar os sentimentos que essa perplexidade me desperta. Se me imbuio de sua técnica, processos, de meus movimentos cognitivos, psicológicos, se ela me diz algo, ou me mostra algo, é sobre a perplexidade que sou convidado a agir: quero tocar, cheirar, ouvir, sentir. *Pois mesmo distante, sua natureza está em meu interior, só está aí porque desperta um eco em meu corpo, porque este a acolhe. Pois não a olho como se olha uma coisa, não a fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nela como nos nimbos do Ser, vejo segundo ela ou com ela mais do que vejo.*

Fotografar, ou ser abduzido de agência por uma foto, passou a ser um convite à vida. O que inicialmente me foi suscitado à experiência por minha percepção estética, que me conclamou aos olhos, tornou-se um questionamento sobre a possibilidade de viver para além das imagens, ou dos textos. O caráter de indizível das fotografias somente se traduz em minha vontade de experimentá-las, tudo o que digo é a ação que me incita.

E por ela quero imbuir-me dessa experiência, viajar para a alteridade, conhecer pela

vivência corporal – sentir uma outra forma de fazer antropologia. Os limites da linguagem me revelam que na experiência deixo de ter qualquer controle sobre o mundo, não posso viver a alteridade por meio de fotos, ou textos: quero seus convites por meio de suas poesias, quero ser instigado, acirrado por desejos de encontrar e assim, me jogar.

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência de mundo sem a qual símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda.

Respiro
Palavras são possíveis?
ou, por uma poética sobre fotos...

Agora se pode fotografar tudo.

Robert Frank

O daguerreótipo não é apenas um instrumento que serve para retratar a natureza [...] dá a ela a capacidade de reproduzir-se.

Louis Daguerre

Agora, em troca de uma quantia absurdamente pequena, podemos nos familiarizar não só com cada localidade famosa no mundo, mas também com quase todos os homens notáveis [...] provamos o prazer de uma batalha com nossos pares, tomamos assento nas assembleias dos poderosos, ficamos íntimos de reis, de imperadores e rainhas. Vimos fantasmas e não trememos, ficamos de pé diante de realezas sem tirar o chapéu; em suma, olhamos através de uma lente de sete centímetros e meio para toda e qualquer pompa e vaidade deste mundo cruel, mas belo.

D. P., 1861

As criações do homem ou da natureza nunca têm mais magnificência do que numa foto de Adams, e sua imagem pode apoderar-se do espectador com mais força do que o objeto natural a partir do qual foi feita.

A necessidade de trazer as coisas para “mais perto”, em termos espaciais e humanos, é hoje quase uma obsessão, como o é a tendência de negar a qualidade única ou efêmera de um dado evento reproduzindo-o fotograficamente. Existe uma compulsão crescente para reproduzir fotograficamente o objeto, em close [...]

Walter Benjamim

A fotografia é a única linguagem entendida em toda parte do mundo e que, ao interligar todas as noções e culturas, une a família humana. Independente da influência política – onde as pessoas forem livres – ela reflete fielmente a vida e os fatos, permite-nos compartilhar as esperanças e o desespero dos outros e esclarece as condições políticas e sociais. Tornamo-nos testemunhas oculares da humanidade e da desumanidade da espécie humana.

Helmut Gernsheim

Desejo ter uma lembrança de todos os seres que me são caros no mundo. Não é apenas a semelhança que é preciosa, nesses casos – mas a associação e a sensação de proximidade implicada na coisa [...] o fato de a própria sombra da pessoa que está ali ter sido fixada para sempre! É a própria santificação dos retratos, eu creio – não é de modo algum monstruoso da minha parte dizer, por mais que meus irmãos protestem de forma tão veemente, que eu preferiria ter um tal monumento de uma pessoa que amei afetuosamente a ter mais nobre obra de uma artista jamais produzida.

Elisabeth Barret, em carta a Mary Russel Mitford, 1843

Falar sobre o amor é como dançar sobre arquitetura

A suposição de que o homem exterior seja um retrato do interior, e o rosto uma expressão e uma revelação de todo o caráter, é bastante plausível em si mesma e, por conseguinte, bastante segura para a levarmos adiante. A fotografia oferece a satisfação mais completa de nossa curiosidade.

Schopenhauer

Nossa fotografia é um registro de nossa vida, para qualquer pessoa que veja, de fato. Podemos ver e ser afetados pelas maneiras de outras pessoas, podemos até usá-las para encontrar nossa própria maneira mas no final sempre teremos de nos libertar delas.

Paul Strand

Desejei reter toda a beleza que surgia à minha frente, e por fim o desejo foi satisfeito.

Julia Margaret Cameron

Darwin suspeitava que sempre “fica alguma coisa” depois que a atração sexual cumpre seu papel, que essa coisa é o que chamamos beleza e que dela teria se originado a arte

Guy Davenport

Experimentar algo como belo significa: experimentá-lo de forma necessariamente equivocada.

Nietzsche

Miguel Rio Branco reconhece que não pode mudar o mundo, mas não pode aceitá-lo tal como é. Por isso vai em busca de sua dor, de sua solidão e de sua resignação, da violência e da morte, e as transforma em poesia e beleza, valendo-se de seu extraordinário domínio da cor e da luz. Não tenta disfarçar o lado sombrio da vida, uma vez que não se arroga o direito de julgar. Em vez disso, ele simplesmente o investe de dignidade

Lélia e Sebastião Salgado sobre as fotos de Miguel Rio Branco

Para afastar esses fantasmas, me ergui em plena insônia e fiz recurso da poesia. De madrugada, uma espécie de diálogo tinha nascido com as imagens. Afinal, existia um espaço marginal, uma periferia dos sentidos sugerida pela arte de Salgado. Um mesmo labor poético, encontro de percepções sonâmbulas: ali se cruzaram, casaram sensibilidades.

Povoador de ausências e silêncios, Sebastião Salgado revela uma África que é um lugar de todos os lugares. O continente que nos chega por esta via é uma casa habitada por vida que poderiam ser nossas. Nas janelas espreitam rostos que nos são familiares e estranhos. O que aqui se mostra não são apenas lugares e circunstâncias: são tempos que o Tempo dissolve.

As viagens de Salgado partilharão possivelmente algo da minha recente insônia. Mais do que visitar, ele foi visitado. E foi visitado por espíritos que evocam as duas margens do rio em que viajamos e que são os limites da foto e da palavra: a luz do cristal e a sombra da lágrima. Os dois modos de um continente se fazer e refazer como casa não é apenas dos africanos mas a morada e o berço de toda a humanidade.

Mia Couto sobre as fotos de Sebastião Salgado

Se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar uma câmera.

Lewis Hine

A câmera é meu instrumento. É através dela que dou uma razão a tudo o que me rodeia.

André Kertész

Ela se tornou uma extensão de meu olho e, desde que a descobri, jamais me separei dela. Vagava pelas ruas o dia inteiro, sentindo-me muito alerta, pronto a dar um bote, determinado a “capturar” a vida – a preservar a vida no ato de viver. Acima de tudo eu ansiava, no âmbito de uma só foto, toda a essência de uma situação que estivesse em processo de desdobramento diante dos meus olhos.

Henri Cartier-Bresson

Só com esforço se pode obrigar a câmera a mentir: é essencialmente um veículo honesto: o fotógrafo está muito mais apto a se aproximar da natureza com um espírito de indagação, de comunhão, do que com a arrogância insolente de autodenominados “artistas”. E a visão contemporânea, a vida nova, baseia-se numa abordagem honesta de todos os problemas, sejam morais ou da arte.

Edward Weston

Tento, por meio de boa parte do meu trabalho, animar todas as coisas – mesmo os chamados objetos “inanimados” – com o espírito do homem. Pouco a pouco, cheguei a compreender que essa projeção extremamente animista provém, em última instância, de meu profundo receio e de minha profunda inquietude acerca da acelerada mecanização da vida humana; e as conseqüentes tentativas de imprimir uma individualidade em todas as esferas da atividade humana – processo que, em seu todo, constitui uma das expressões predominantes de nossa sociedade industrial-militar. [...] O fotógrafo criativo libera o conteúdo humano dos objetos; e dá a

conhecer a humanidade para o mundo inumano à sua volta.

Clarence John Laughlin

Sempre prefiro trabalhar em estúdio. Ele isola as pessoas de seu ambiente. Em certo sentido, elas se tornam [...] símbolos de si mesmas. Muitas vezes tenho a sensação de que as pessoas vêm a mim para ser fotografadas, assim como procurariam um médico ou um vidente – para saber como estão. Portanto, são dependentes de mim. Tenho de cativá-las. Do contrário, nada há para fotografar. A concentração tem de vir de mim e envolve-las. Por vezes, sua força cresce de tal modo que não se ouvem mais os sons no estúdio. O tempo pára. Partilhamos uma intimidade breve e intensa. Mas é gratuita. Não tem passado [...] nem futuro. E quando o trabalho termina – quando a foto está feita – nada resta senão a foto [...] a foto e um tipo de constrangimento. Elas vão embora [...] e eu não as conheço. Mal ouvi o que disseram, Se eu as encontrar uma semana depois em algum lugar, torço para que não me reconheçam. Porque tenho a sensação de não ter de fato estado lá. Pelo menos, a parte de mim que esteve lá [...] agora se encontra na foto. E as fotos têm, para mim, uma realidade que as pessoas não têm. É por meio de fotos que eu as conheço. Talvez isso pertença à natureza de ser fotógrafo. Nunca estou de fato envolvido. Não preciso ter nenhum conhecimento real. É tudo uma questão de reconhecimentos.

Richard Avedon

A maioria das minhas fotos é compassiva, bondosa e pessoal. Elas tendem a deixar o espectador ver por si mesmo. Tendem a não fazer pregações. E tendem a não fazer pose de arte.

Bruce Davidson

A vida em si não é a realidade. Somos nós que pomos vida em pedras e seixos.

Frederick Sommer

Se eu fosse apenas curiosa, seria muito difícil dizer a alguém “quero ir à sua casa, estimular você a falar e ouvir você me contar a história de sua vida”. As pessoas me responderiam: “Você está maluca”. Além do mais, ficariam muito precavidas. Mas a câmera é uma espécie de licença. Muita gente quer que prestemos a elas muita atenção e esse é um tipo razoável de atenção para se prestar.

Diane Arbus

Fotógrafo para descobrir como algo ficará quando fotografado.

Garry Winogrand

Louca ou sensata? Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade.

Roland Barthes

É à experiência que nos dirigimos para que nos abra ao que não é nós
Maurice Merleau-Ponty

Bibliografia

- ACHUTTI, LUIZ EDUARDO ROBINSON. 2004. **FOTOETNOGRAFIA DA BIBLIOTECA JARDIM**. PORTO ALEGRE: UFRGS EDITORA; TOMO EDITORIAL.
- ALVES, CALEB FARIA. 2008. “A AGÊNCIA DE GELL NA ANTROPOLOGIA DA ARTE” EM **HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS**, PORTO ALEGRE, ANO 14, N. 29, P. 315-338, JAN./JUN. 2008
- ANDRADE, ROSANE DE. 2002. **FOTOGRAFIA E ANTROPOLOGIA: OLHARES FORA-DENTRO**. SÃO PAULO: ESTAÇÃO LIBERDADE; EDUC.
- BARTHES, ROLAND. 1984. **A CÂMARA CLARA**. RIO DE JANEIRO: NOVA FRONTEIRA
- BATESON, GREGORY E MARGARET MEAD. 1985. **THE BALINESE CHARACTER: A PHOTOGRAPHIC ANALYSIS**. NEW YORK: NY ACADEMY OF SCIENCES.
- BENJAMIN, WALTER. 1983. “A OBRA DE ARTE NA ÉPOCA DE SUAS TÉCNICAS DE REPRODUÇÃO”, EM **Os PENSADORES**. SÃO PAULO: ABRIL CULTURAL.
- BENJAMIN, WALTER. 1983(B). “O NARRADOR”, EM **Os PENSADORES**. SÃO PAULO: ABRIL CULTURAL.
- CLIFFORD, JAMES. 2002. **A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA**. RIO DE JANEIRO: UFRJ
- COLLIER, JOHN JR. 1996. **VISUAL ANTHROPOLOGY: PHOTOGRAPHY AS A RESEARCH METHOD**. ALBUQUERQUE: NEW MEXICO PRESS.
- CRAPANZANO, VINCENT. 1979. “PREFACE BY VINCENT CRAPANZANO” TO **Do KAMO**.
- DARBON, SÉBASTIEN. 2005. “O ETNÓLOGO E SUAS IMAGENS”, EM **O FOTOGRÁFICO**, ETTIENE SAMAIN, ORG. SÃO PAULO: HUCITEC; SENAC
- DAS, VEENA. 2006. **LIFE AND WORDS**. CALIFORNIA: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- D’OLIVEIRA, ARMANDO MORA. “VIDA E OBRA”, EM **INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS**, L. WITTGENSTEIN. SÃO PAULO: NOVA CULTURAL.
- FREUD, SIGMUND. 1917. **SUPLEMENTO METAPSICOLÓGICO À TEORIA DOS SONHOS**.

- GELL, ALFRED. 1998. **ART AND AGENCY – AN ANTHROPOLOGICAL THEORY**. NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- HINTIKKA, JAKKO E MERRILL HINTIKKA. 1994. **UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE WITTGENSTEIN**. SÃO PAULO: PAPIRUS.
- KOSSOY, BORIS. 1999. **REALIDADES E FICÇÕES NA TRAMA FOTOGRÁFICA**. COTIA: ATELIÊ EDITORIAL.
- KRAUSS, ROSALIND. 2002. **O FOTOGRÁFICO**. BARCELONA: EDITORIAL GUSTAVO GILI.
- LACAN, JACQUES. 1996. “O ESTÁDIO DO ESPELHO COMO FORMADOR DA FUNÇÃO DO EU”, EM **UM MAPA DA IDEOLOGIA**, SLAVOJ ZIZEK ORG. RIO DE JANEIRO: CONTRAPONTO.
- LATOURET, BRUNO. 2008. “O QUE É ICONOCLASH? OU, HÁ UM MUNDO ALÉM DAS GUERRAS DA IMAGEM?” EM **HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS**, PORTO ALEGRE, ANO 14, N. 29, P. 111-150, JAN./JUN. 2008.
- LEENHART, MAURICE. 1947. **DO KAMO. LA PERSONA Y EL MITO EN EL MUNDO MELANESIO**. BARCELONA: PAIDÓS
- MALINOWSKI, BRONISLAW, 1976. **OS ARGONAUTAS DO PACÍFICO OCIDENTAL**. SÃO PAULO: ABRIL.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 2004. **O OLHO E O ESPÍRITO**. SÃO PAULO: COSAC & NAIFY.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 2006. **FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO**. SÃO PAULO: MARTINS FONTES.
- MARTINS, VALÉRIA DE PAULA. 2008. “ANTROPOLOGIA, LINGUAGEM E LITERATURA: OS LIMITES DO DIZER, NARRAR OU NOMEAR”. EM: II CONGRESSO LATINOAMERICANO DE ANTROPOLOGIA, 2008. TURRIALBA: MEMÓRIA DIGITAL.
- MITCHELL, W. J. THOMAS. 2005. **WHAT DO PICTURES WANT? – THE LIVES AND LOVES OF IMAGES**. CHICAGO: THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS.
- NOVAES, SYLVIA CAYUBI. 2005. “O USO DA IMAGEM NA ANTROPOLOGIA”, EM **O FOTOGRÁFICO**, ETTIENE SAMAIN, ORG. SÃO PAULO: HUCITEC; SENAC
- NOVAES, SYLVIA CAYUBI. 2008. “IMAGEM E MEMÓRIA”, EM **8X FOTOGRAFIA: ENSAIOS**, LORENZO MAMMI E LILIA MORITZ SCHWARCZ, ORG. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS.

OTERO, JÚLIA. EM IMPRESSÃO.

RIBEIRO, JOSÉ DA SILVA. 2005. “ANTROPOLOGIA VISUAL, PRÁTICAS ANTIGAS E NOVAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGAÇÃO”, EM **REVISTA DE ANTROPOLOGIA** V. 48 Nº 2. SÃO PAULO: USP.

SAMAIN, ETTIENE. 1995. “VER E DIZER NA TRADIÇÃO ETNOGRÁFICA: BRONISLAW MALINOWSKI E A FOTOGRAFIA”, EM **HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS**, PORTO ALEGRE, ANO 1, N. 2, P. 23-60, JUL./SET. 1995

SAMAIN, ETTIENE. 2005. “UM RETORNO À CÂMARA CLARA: ROLAND BARTHES E A ANTROPOLOGIA VISUAL”, EM **O FOTOGRÁFICO**, ETTIENE SAMAIN, ORG. SÃO PAULO: HUCITEC; SENAC

SAUTCHUK, CARLOS EMANUEL. 2007. **O ARPÃO E O ANZOL**. TESE DE DOUTORADO. BRASÍLIA: UNB.

SONTAG, SUSAN. 2004. **SOBRE FOTOGRAFIA**. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS.

WITTGENSTEIN, LUDWIG. 1999. **INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS**. SÃO PAULO: NOVA CULTURAL.