



*Cadernos
de
Antropologia
e
Imagem*



Le photographe en plein air



2

Antropologia e
fotografia



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Prof. Antonio Celso Alves Pereira

Vice-Reitora

Prof^a Nilcéa Freire

Sub-Reitor de Graduação

Prof. Ricardo Vieiralves de Castro

Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof. Reinaldo Guimarães

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Prof^a Maria Therezinha Nóbrega da Silva

Centro de Ciências Sociais

Prof^a Lená Medeiro de Menezes

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Prof^a Lúcia Maria Bastos

Departamento de Ciências Sociais

Prof. Luiz Rodolfo Vilhena

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais

Prof^a Márcia da Silva Pereira Leite

Núcleo de Antropologia e Imagem

Prof^a Clarice Peixoto

Prof^a Patrícia Monte-Mór

Cadernos de Antropologia e Imagem

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais - PPCIS e do Núcleo de
Antropologia e Imagem - NAI



2

Antropologia e
Fotografia

Cadernos de Antropologia e Imagem 2

Antropologia e Fotografia

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Sua proposta é a de atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas Ciências Sociais, especialmente no âmbito da Antropologia, sendo um veículo para a publicação tanto de literatura já considerada clássica quanto de contribuições contemporâneas.

Cadernos de Antropologia e Imagem
Núcleo de Antropologia e Imagem
Oficina de Ciências Sociais /UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - sala 9001
20550-013 Rio de Janeiro - RJ
Tel./Fax: (021) 587-7590

Fotografia da Capa: retirada do artigo "A Fotografia nas Festas Populares" de Hervé Jézéquel

Reproduções fotográficas: Bárbara Copque

Publicação semestral

Solicita-se permuta/ Exchange desired

Editores

Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Comissão Editorial

Clarice Ehlers Peixoto
Luiz Rodolfo Vilhena
Marcia Pereira Leite
Patrícia Birman
Patrícia Monte-Mór
Rosane Manhães Prado

Conselho Editorial

Ana Maria Galano (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), Marc-Henri Piault (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Miriam Moreira Leite (Universidade de São Paulo), Peter Loizos (London School of Economics and Political Sciences, Inglaterra), Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Silvia Caiuby Novaes (Universidade de São Paulo), Silvio Da-Rin (Cineasta) Sylvain Maresca (Université Paris VIII-França)

Colaboraram neste número

Christopher Phillips - Redator-chefe da revista *Art in America*, escreveu numerosos textos sobre arte e fotografia no século XX como o antológico *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings 1913-1940*, em 1989.

Christopher Pinney - Antropólogo e professor especialista da Ásia do Sul na Escola de Estudos Orientais e Africanos da Universidade de Londres.

Elizabeth Edwards - Curadora dos arquivos do museu Pitt Rivers da Universidade de Oxford.

Eduardo Viveiros de Castro - Antropólogo e professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional desde 1978. Fez pesquisas etnográficas entre os Yawalapíti, os Kulina (Acre) e os Araweté (Pará).

Howard Becker - Professor da Universidade de Washington, fez sua formação na Universidade de Chicago, onde tomou contato com a importante tradição de estudos sociológicos. Junto a outros colegas de geração ligados a essa mesma influência, foi um dos criadores do estilo de estudos "micro-sociológicos" conhecidos pelo termo "Interacionismo simbólico". Entre os seus vários livros destacam-se *Outsiders* e *Art Worlds*.

Hervé Jézéquel - Pesquisador do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares, de Paris, e Diretor do Serviço de Fotografia. Já participou da organização de várias exposições sobre fotografia como arte popular e foi, recentemente, um dos curadores de *Photos Foraines 1990-1960*.

Irène Jonas - Pesquisadora *free-lancer*. Já tendo trabalho em cinema e produção cultural, interessou-se nos últimos anos pelo estudo das fotos de família.

Maria Letícia Ferreira - Antropóloga e professora no Departamento de História e Antropologia da Universidade Federal de Pelotas. Desde 1992 vem desenvolvendo pesquisa sobre processo de envelhecimento. Desenvolve, no momento, projeto de estudos sobre locais de sociabilidade de idosos na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul.

Miriam Lifchitz Moreira Leite - Historiadora e pesquisadora do Centro de Apoio à Pesquisa em História da Universidade de São Paulo. Trabalha, desde 1975, em análise de documentação e, desde 1981, com análise de fotografias. Publicou, em 1993, *Retratos de Família: análise da fotografia histórica* (São Paulo: EDUSP-FAPESP, 1993) que recebeu o prêmio Jabuti de Ensaio.

Sylvain Maresca - Sociólogo e professor na Universidade Paris VIII, no departamento Imagem Fotográfica. Publicou diversos artigos sobre o uso sociológico da imagem e o livro *L'autoportrait: six agricultrices en quête d'image*, um estudo sobre a economia social das imagens. É também membro da comissão de redação da revista *La recherche photographique*.

Bela Feldman-Bianco - Antropóloga e professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas. Dedicou-se ao estudo da relação mídia e cultura e é autora de vários artigos sobre antropologia visual.

Clarice Ehlers Peixoto - Antropóloga e professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e membro do Núcleo de Antropologia e Imagem da Universidade do Estado do Rio de Janeiro com formação em Antropologia Visual. Publicou vários artigos sobre a antropologia visual.

Luíz Rodolfo Vilhena - Antropólogo e professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem se dedicado ao estudo de sistemas simbólicos-religiosos e ao pensamento social brasileiro. É autor de *O Mundo da astrologia: estudo antropológico*.

Marc-Henri Piault - Antropólogo-cineasta, professor de antropologia política na Sorbonne e antropologia visual na École des Hautes Études en Sciences Sociales (CNRS/EHESS). Em suas pesquisas antropológicas, incorporou o filme etnográfico como uma das principais fontes de informação. Criou, junto com dois outros antropólogos, a Cellule d'Anthropologie Visuelle na EHESS.

Myriam Lins de Barros - Antropóloga e professora da Faculdade de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou, em 1992, com Ilana Strozenberg, *Album de Família* (RJ, Comunicação Contemporânea LTDA).

Patrícia Monte-Mór - Antropóloga e consultora junto à Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais na criação e desenvolvimento do Núcleo de Antropologia e Imagem da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Produtora Cultural, curadora da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, diretora da Interior Produções e responsável pela realização de vários projetos e publicações associando antropologia e imagem.

Sumário

Apresentação

- *Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór* 5

Histórias Paralelas 9

Antropologia e Fotografia 11

- *Elizabeth Edwards*

A história paralela da Antropologia e da Fotografia 29

- *Christopher Pinney*

As figuras do desconhecido 53

- *Sylvain Maresca*

*A Fotografia dos anos vinte:
a exploração de um novo espaço urbano* 83

- *Christopher Phillips*

Pesquisas 93

Explorando a Sociedade Fotograficamente 95

- *Howard S. Becker*

Dois Rituais do Xingu 99

- *Eduardo Viveiros de Castro*

Mentira e verdade do álbum de fotos de família 105

- *Irène Jonas*

*Olhares fixos na imensidão do tempo:
fotografia e lembrança* 115

- *Maria Leticia Ferreira*

A fotografia nas festas populares 127

- *Hervé Jézéquel*

Ensaaios Bibliográficos 135

Balinese Character: uma análise fotográfica - Gregory Bateson e Margaret Mead 137
- Howard S. Becker

Negros e Fotografia 145
- Miriam Lifchitz Moreira Leite

Resenhas de Filmes e Vídeos 151

First Contact (Bob Connoly e Robin Anderson), 153
por Marc-Henri Piault

PhotoWallahs (David e Judith MacDougall), 156
por Bela Feldman Bianco

Rio de Memórias (José Inacio Parente), 159
por Myriam Lins de Barros

Malinowski: Off the Verandah (André Singer), 161
por Luiz Rodolfo Vilhena

Fotocronografias ou Cronofotografias de Etienne-Jules Marey (Jean-Dominique Lajoux), 164
por Clarice Ehlers Peixoto

The Ax Fight (Timothy Asch), 167
por Patrícia Monte-Mór



A p r e s e n t a ç ã o

O segundo número de *Cadernos de Antropologia e Imagem* é consagrado às diversas relações tecidas entre a antropologia e a fotografia, desde os primeiros tempos.

São textos que discutem tanto suas histórias paralelas quanto os diferentes usos da fotografia no campo da antropologia: seja enquanto um instrumento para a análise, seja como instigadora de reflexões teóricas ou, ainda, como elemento fundamental da trama relacional observador/observado na pesquisa de campo.

Não há dúvidas de que, hoje em dia, ninguém mais ignora a enorme riqueza que os documentos visuais aportam às ciências humanas. Embora a grande maioria ainda lance mão desse instrumental somente como ilustração de seus trabalhos, sem privilegiar o questionamento das teorias ou das práticas subjacentes ao uso das imagens, observamos um interesse crescente de pesquisadores pela linguagem fotográfica e seu emprego nas pesquisas sociais. Mas será que a fotografia é uma forma de conhecimento? Não foram poucos os pesquisadores que procuraram responder a essa interrogação. Já nos anos 1960 Pierre Bourdieu, por exemplo, se interessou pelo uso social da fotografia nas camadas populares, escrevendo o clássico *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965:108). Para o autor a fotografia sempre teve um certo pendor para servir às funções sociais, pois as diferentes formas de praticá-la definem, de fato, a verdade social da fotografia do mesmo modo que são definidas por ela.

Howard Becker publicou, nos anos seguintes, uma coletânea de artigos intitulada *Exploring Society Photographically*, onde apresentava “alguns dos muitos esforços feitos por fotógrafos e cientistas sociais em combinar as duas disciplinas e, usando o meio visual, para compreender as atividades da vida social.”

Os fotógrafos, desde o início, continua o autor, “tiveram como tarefa fotografar o mundo social, tanto pelo interesse por lugares distantes e povos exóticos, quanto por registrar eventos exóticos e pessoas próximas. Os cientistas sociais, de tempos em tempos, fotografaram as pessoas e os lugares envolvidos em suas pesquisas (poucas

vezes como uma atividade de rotina, exceto no caso da antropologia). Os fotógrafos têm estudado antropologia e sociologia e os cientistas sociais estudado a fotografia”.

No Brasil, Miriam Moreira Leite em *Retratos de Família* (1993:150-151) aponta para a difusão, na década de 70, de toda uma revitalização do interesse pela sociologia visual não só como um instrumento de pesquisa e ensino, mas pelo fato de ser colocado em foco o problema da “amostragem, da validade, da representatividade e da precisão com que a câmera capta um recorte da realidade social . Estabeleceu-se que a fotografia é uma evidência”.

A leitura dos artigos aqui publicados nos apresenta os muitos caminhos trilhados por aqueles que se interessaram pela aproximação das duas disciplinas, revelando afinidades e apontando problemas. Organizamos os artigos em dois blocos: Histórias Paralelas e Pesquisas. No primeiro, agrupamos aqueles que consideramos tratar, em última análise, da gênese das duas disciplinas. São os artigos de Elizabeth Edwards e Christopher Pinney, publicados originalmente na obra inglesa *Anthropology and Photography*, tratando das suas histórias paralelas, de Sylvain Maresca, o primeiro capítulo de seu trabalho *Connaissance ou Vision*, enfocando a questão do “anonimato x identidade” no retrato fotográfico e de Christopher Phillips, sobre a fotografia e o espaço urbano na França no início do século.

No segundo bloco, agrupamos os artigos que estão voltados para investigações específicas. Incluímos aí a Introdução de Howard Becker, feita originalmente para a coletânea *Exploring Society Photographically*, por ele organizada e aqui já mencionada. Trata-se de uma publicação que marcou época, enfatizando a fotografia no contexto das pesquisas sociológicas, mas até hoje não acessível em português. Também da mesma coletânea, incluímos o artigo de Eduardo Viveiros de Castro, ainda no início de sua produção acadêmica, apontando para a “novidade” do uso da fotografia na pesquisa de campo. Irène Jonas entra no universo dos álbuns de família, na França, aproximando-se da pesquisa de Maria Leticia Ferreira, sobre fotografia e lembrança, no sul do Brasil. O artigo de Hervé Jézéquel abre inúmeras discussões com o universo das festas populares, das festas de padroeiro e a presença da fotografia.

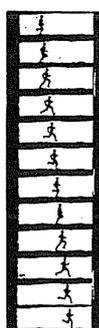
Além dos artigos, duas outras sessões também se apresentam: Ensaio bibliográfico e Resenhas de Filmes e Vídeos. A obra de Margaret Mead e Gregory Bateson, *The Balinese Character*, foi resenhada por H. Becker, originalmente incluída na publicação por ele organizada, já mencionada. Miriam Moreira Leite vai tratar da fotoanálise, fazendo a resenha de quatro livros referentes à iconografia e à fotografia de negros, publicados por ocasião do Centenário da Abolição da Escravatura.

Procuramos ampliar a sessão de resenhas de filmes e vídeos, para tornar disponível, pouco a pouco e de forma qualitativa, não só o acervo do Núcleo de Antropologia e Imagem da UERJ, como outros títulos de interesse. Agradecemos a colaboração de Marc-Henri Piault, Bela Feldman - Bianco, Myrian Lins de Barros e Luiz Rodolfo Vilhena que, com suas observações, nos fornecem mais pistas para o uso dos filmes no contexto do ensino e da pesquisa.

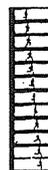
Pretendemos, dessa maneira, dar seqüência, com os *Cadernos*, ao nosso projeto de oferecer ao público universitário literatura especializada sobre o tema. Produzir esta coletânea de artigos não se realiza sem um árduo trabalho. Pinçamos aqui e ali textos preciosos; lutamos com a produção das traduções e revisões, com a busca das imagens e todas as devidas autorizações. Queremos agradecer a todos que se empenharam, colaborando conosco. Especialmente aos autores e seus representantes, que nos cederam o direito de publicação dos textos e nos facilitaram o acesso às imagens.

Clarice Eblers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

* Parece interessante incluir aqui a formulação do fotógrafo e pesquisador Pedro Vasquez, complementando esta idéia. Ele identifica no Brasil uma importante, mas pouco valorizada, produção fotográfica: "falta de uma equivalente produção crítica, teórica e histórica capaz de ordenar, analisar e divulgar essa fabulosa riqueza, de modo a possibilitar a apreciação mais ampla e correta da contribuição nacional para a história mundial da fotografia. Nossa contribuição é uma Amazônia - densa, exuberante, intrincada - aguardando pelos estudiosos que irão mapeá-la e inventariar as inúmeras riquezas que ela encerra."



Histórias Paralelas



Antropologia e Fotografia*

Elizabeth Edwards

Antropologia e Fotografia é uma publicação que contempla a significância e relevância das imagens fixas, o *still* fotográfico, criado e usado na antropologia britânica entre 1860 e 1920. Este acervo fotográfico é a evidência dos primeiros anos daquilo que se tornou agora a subdisciplina antropologia visual, com toda a parafernália de sua prática: grupos de especialistas interessados, conferências e publicações. Assim, ao mesmo tempo em que considera materiais históricos, *Antropologia e Fotografia* é também uma resposta aos registros modernos e aos problemas interpretativos.

A imagem visual é, possivelmente, o modo dominante de comunicação no final do século XX e sua posição, estabelecimento e integração entre textos tradicionais ocupa devidamente o pensamento de acadêmicos interessados e praticantes. Graças a isso, o material histórico está passando por uma investigação semelhante: existe um interesse de explorar suas possibilidades e examinar sua integração como evidência do passado, entre outras formas mais tradicionais de transcrever e transmitir informações antropológicas. O processo não é exclusividade da antropologia, mas tem havido talvez uma resistência particular por parte dela devido a seu relacionamento conturbado com a história. O pensamento funcionalista tradicional, especialmente na Grã-Bretanha, e

o estruturalismo, posteriormente, estavam baseados em uma visão geral de cultura estática, sincrônica e aistórica (Tonkin et al. 1989:3-4). Enquanto que uma "perspectiva histórica" era algumas vezes incluída, a história como tal não foi, na maioria dos casos, uma parte integrante do assunto, de sua pesquisa ou análise (Thomas 1989:10).¹ Apesar das várias tentativas de conciliação (por exemplo, Evans Pritchard 1962; Lewis 1968), o preenchimento desta lacuna, por historiadores com espírito antropológico e antropólogos com espírito de historiadores, se deu há poucos anos apenas (por exemplo, Ladurie 1980; Cohn 1987; Thomas 1989).

Existem, entretanto, boas razões para se considerar o material histórico fotográfico. Embora técnicas sofisticadas de registro visual integrado – fotografia e filme – tenham sido desenvolvidas como parte do método antropológico moderno (por exemplo, Hockings 1975; Collier e Collier 1986, Caldarola 1987), o material histórico está apenas começando a receber atenção minuciosa.² Existe uma série de razões para isto. Primeiro, as intenções e a ideologia dos primeiros produtores destas imagens eram radicalmente diferentes das do antropólogo visual contemporâneo. Isto gerou uma tal tensão e inacessibilidade que a tendência foi descartar as imagens resultantes nos termos mais simplistas. Contextos epistemológicos e cultu-

* Este artigo foi originalmente concebido como Introdução para a obra organizada por Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography: RAI/Yale University Press*, aqui publicado com os direitos gentilmente cedidos por Yale University Press para esta Revista. Traduzido por Ricardo Quintana, teve revisão técnica e adaptação de Patrícia Monte-Mór.

¹ Houve exceções, naturalmente: os trabalhos de Melville Herskovits (1938) e Hilda Kuper (1984). Para uma revisão proveitosa do campo, ver Krech (1991). A principal preocupação histórica da antropologia tem sido com a história e a historiografia da própria disciplina (cf. Lowie 1937; Voget 1975; Stocking 1983, 1987; Kuper 1973; Evans-Pritchard 1981).

² Tem havido estudos de algumas tradições nacionais: por exemplo, Banta e Hinsley (1986) e Theye (1989), e há um corpo crescente de literatura de periódicos.

² N. do R. A autora refere-se aqui a publicação original da qual este texto é introdutório.

³ N. do R. Poignant, R. *Surveying the Field of View: the Making of the RAI Photographic Collection in Edwards, E. Anthropology and Photography.*

⁴ N. do R. O artigo de Pinney citado está traduzido e inserido neste volume dos *Cadernos de Antropologia e Imagem.*

⁵ Mais uma vez há exceções, especialmente o famoso projeto intensivo de Bateson e Mead em Bali, em 1936-8. Este estudo, uma discussão completa que está além do objetivo deste volume, fez da fotografia (incluindo o filme) o método central de registro de campo, e assim, as análises subsequentes dependeram dela. Apesar da escala ambiciosa do projeto, e de sua natureza inovadora, ele teve um impacto limitado à época e, mesmo hoje em dia, quando a importância do projeto já foi verdadeiramente reconhecida, ela não foi igualada por um conhecimento equivalente (Brigard 1975:26-7; Jacknis 1989).

rais novos e muito diferentes tornam impossível, naturalmente, examinar o material com a mesma convicção com a qual ele foi considerado pelos contemporâneos. Contudo, quando o submetemos à análise histórica, ficamos mais perto de compreender como as imagens eram construídas e percebidas no passado e aptos a sugerir maneiras pelas quais elas poderiam se encaixar na análise contemporânea. Este tipo de exercício apresenta dificuldades, porque a interpretação de imagens fotográficas é, sob muitos aspectos, um processo extremamente subjetivo (Skinningsrud 1987:50). Entretanto, espera-se que os ensaios incluídos nesta publicação "demonstrem que, com uma análise cuidadosa e sensível que leve em conta o posicionamento do poder produtivo e interpretativo, estas imagens podem dar uma contribuição importante à compreensão antropológica e histórica.

A segunda razão para se adotar a perspectiva histórica está relacionada à primeira. O material pertence a um período da fotografia antropológica que possui, no todo, uma coerência nos temas refletidos, na ideologia e na intenção dos fotógrafos. Até cerca da segunda década deste século, a fotografia era, falando-se em termos gerais, parte da tentativa coletiva de se produzir dados antropológicos. Como demonstra Poignant³, foram estabelecidos comitês para coordenar e fazer circular material de interesse antropológico, e fotografias foram reunidas, permutadas e arquivadas para o bem comum científico como parte da coleta de "dados brutos", no mundo todo, para análise na metrópole. Na verdade, a última década do século XIX testemunhou um alvoreço de inte-

resse pelas abordagens sistemáticas da fotografia no trabalho de Thurn (1893), Portman (1896) e Haddon (1899), este último explorando a considerável experiência fotográfica da Expedição ao Estreito de Torres, da Universidade de Cambridge, em 1898.

Por volta de 1910 ou 1920, várias correntes que haviam se desenvolvido durante as décadas anteriores, na Grã-Bretanha, juntaram-se e provocaram uma grande mudança de direção nos rumos da antropologia (Urry 1972; Stocking 1983). Primeiro foi o desenvolvimento da antropologia social profissional, com base institucional, e o estabelecimento do trabalho de campo individual como prática central. Relacionada a isto estava a ênfase crescente sobre a análise detalhada da organização social, que não era necessariamente concebida como sendo visível em termos fotográficos. Terceiro, e talvez menos quantificável mas igualmente relacionada, estava a crise de confiança na visão analógica da fotografia, argumentada por Pinney⁴ (Sekula 1989:372). Por último, bons equipamentos fotográficos ficaram disponíveis para os amadores. A consequência final foi que a fotografia passou a ser apenas mais uma ferramenta ancilar no arsenal do pesquisador de campo. As fotografias tornaram-se específicas para determinados projetos de trabalho de campo e marginais ao processo de explicação em vez de fazerem parte de um recurso concebido centralmente: a fotografia, uma técnica percebida mais como registro de superfície do que profundidade, que era o assunto do antropólogo (Malinowski 1934:461).⁵



Finalmente, mudanças na percepção geral das próprias fotografias influenciaram a compreensão das fotografias históricas. À época em que as fotos que são o assunto deste livro foram tiradas, elas eram vistas, em grande parte, como um simples mecanismo de registro revelador da verdade. Hoje, a fotografia é tida como uma forma de comunicação de massa e, na verdade, de participação e manipulação das massas. Sua aparente integração com o mobiliário cultural geral de fins do século XX enfraqueceu-lhe a potência. A imagem tudo penetra, mas está desvalorizada (Hunter 1988:200; Bourdieu 1965:41-9).⁶

Este volume é, antes de mais nada, um exercício em busca de crítica; e, apesar de seu conteúdo histórico, ele não pretende apresentar uma unidade cronológica.

A maior parte das fotografias apresentadas na obra *Anthropology and Photography* faz parte da coleção do *Royal Anthropological Institute* (RAI), de Londres, instituição com a qual iniciamos o projeto desta obra. (...)

Relações e contextos históricos

O contexto, assim como qualquer fonte histórica, é crucial para a interpretação das fotografias. Ele não é sempre necessariamente definitivo, mas provocativo e sugestivo (Levine 1989:x). Dois poderosos contextos interrelacionados, um intelectual, o outro político, são relevantes a todas as imagens neste volume. Em primeiro lugar, a percepção do "Outro", os

tensivamente manifestada nas teorias raciais, e, em segundo, a expansão e manutenção do poder colonial europeu. As circunscrições culturais incluídas sob o moderno rótulo interpretativo de "percepção ocidental do "Outro" são fundamentais para a criação e o consumo da fotografia, na segunda metade do século XIX e primeira metade do XX. Ao passo que a definição e rotulação destas relações passadas são uma manifestação da interpretação vigente no final do século XX, elas incluíam todavia crenças, valores e classificações que, por um lado, expressavam-se física e politicamente, e por outro eram impressas, em maior ou menor escala, sobre as imagens (Pinney, 1990). Como tal, este conjunto de idéias culturais é crucial para o historiador avaliar e compreender o material analisado neste volume.

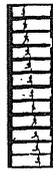
Não se pode fazer aqui nada além de resumir um conjunto complexo de idéias que já foram extensamente examinadas em outros trabalhos (por exemplo, Gould 1981; Stepan 1982; Stocking 1987). A segunda metade do século XIX e o começo do XX testemunharam uma grande expansão e consolidação colonial das potências européias. Este movimento pôs os europeus em contato com diferenças culturais em uma escala sem precedentes. Apoiando esta apropriação da maior parte do globo não européia, e estruturando respostas para ela, havia um conjunto de hipóteses relacionadas à superioridade do homem branco e aos deveres e direitos que esta superioridade conferia. Paralelamente, desenvolveu-se uma predominância de idéias que dava valor às descobertas tecnológicas e científicas. Em combinação com a re-emergência de uma atitude reli-

⁶ Além disso, pode-se dizer que as percepções variáveis das fotografias históricas, mesmo no estudo acadêmico, foram influenciadas pelo interesse ativo dos colecionadores e do mercado de arte nas últimas décadas. O "valor" atribuído em termos informacionais mantém uma certa relação com o "valor" em termos comerciais. Relacionado a isto está uma idéia de "herança", abrangendo e promovendo um número crescente de manifestações "do passado".

giosa mais evangélica, criou-se um clima no qual os europeus e seus descendentes no Novo Mundo podiam afirmar uma suposta superioridade e justificar esta posição política cientificamente. As relações de poder na situação colonial não eram apenas de opressão declarada, mas também de relacionamentos desiguais, insidiosos, que permeavam todas as facetas da confrontação cultural. Na verdade, este confronto incluía relações de poder locais nas terras ocupadas pelos brancos. Enquanto este relacionamento, em muitos casos, era temperado, a nível individual, por um desejo genuíno de compreensão amigável entre os povos, em termos humanos estas intenções foram inevitavelmente confrontadas pelas dificuldades intelectuais de um tal empreendimento e o relacionamento desigual foi sustentado através de um conhecimento controlador que se apropriava da "realidade" das outras culturas na estrutura organizada. A fotografia, de muitas formas, simbolizava este relacionamento. Ela representava a superioridade tecnológica subordinada ao delineamento e controle do mundo físico, fosse através de levantamentos de fronteiras e projetos de engenharia para exploração de recursos naturais, ou da descrição e classificação da população (Birrel 1981; Monti 1987; Falconer 1990).

O surgimento da antropologia científica foi um episódio coincidente e relacionado a estes processos, pois foi através da antropologia que o poder do conhecimento foi transformado em uma "verdade" racionalizada e observada. Fundamentais para nossa preocupação aqui são as noções de raça, porque estas são comuns tanto à justificativa e racionalização da dominação colonial quanto ao estudo cien-

tífico da antropologia que, por sua vez, conferiu peso de verdade científica às hipóteses de caráter racial. O modelo intelectual dominante durante o período era o evolucionismo, o qual abraçava idéias como progresso, regressão, recapitulação e sobrevivência "arcaica". Primordial para estes modelos era a crença no relacionamento intrínseco entre a natureza biológica e física do homem e sua natureza cultural, moral e intelectual. Assim, a cultura era vista como sendo biologicamente determinada. As raças não européias, que pareciam menos dotadas tecnologicamente, foram interpretadas como representando a "infância da humanidade", fase pela qual o homem europeu havia passado em seus períodos pré-histórico e proto-histórico, em uma progressão linear em direção à civilização. Através destas teorias, a ciência era vista como avalista das relações de poder e das estruturas sociais existentes e, ao mesmo tempo, oferecia ao homem branco a resposta para sua própria história (Gould 1981; Kennedy 1976). A antropologia, apesar de sua natureza eclética nos primeiros anos, tomou grande parte dos seus métodos das ciências biológicas, dando ênfase à observação, à classificação e ao registro. Sobre isto construiu-se uma estrutura sólida para o conhecimento positivo, científico e empírico. Os fatos observados, a saber, o que era concedido como "verdade", eram cuidadosamente construídos. Na Grã-Bretanha, o pequeno livro da Associação Britânica para o Progresso da Ciência, *Notes and Queries on Anthropology* (que teve seis edições entre 1874 e 1951), construiu uma visão antropológica de mundo, moldada por preocupações disciplinares que, por sua vez, deram forma à representação



da cultura (Stocking 1987; Tomas 1987; Edwards 1989; Coote 1987; Urry 1972). Isto tem implicações importantes para a fotografia antropológica, pois determinou, em grande parte, o que era fotografado e, portanto, que fragmentos eram criados, estabelecendo, assim, quais os "fatos", intencionalmente registrados, que se tornaram dados históricos.

No final do século XIX, os modelos mais rígidos do pensamento evolucionário começaram a se dissolver sob a luz das mudanças no pensamento científico. Houve um movimento geral em direção a uma visão mais relativista da cultura e aos primórdios da observação antropológica extensiva, em trabalhos como os de Boas nos Estados Unidos, Spencer na Austrália, e Rivers e Seligman na Grã-Bretanha.⁷ Contudo, as hipóteses culturais de superioridade racial, cultural e moral foram completamente absorvidas e perpetuadas pelas estruturas sociais e políticas européias e continuaram como um poderoso sistema de apoio às relações coloniais e ao pensamento antropológico (Stepan 1982; Stocking 1987; MacKenzie 1984, 1986).

A história e o momento fotográfico

Muitas análises de fotografias históricas concentraram-se sobre a fotografia enquanto documento, como revela a pesquisa de Scherer.⁸ Ao se usar fotografias em antropologia, tenta-se interpretar diferenças culturais através do manejo da tecnologia (objetos da cultura material) da cultura interpretadora. Este paradoxo,

naturalmente, não é de modo algum exclusividade da criação e aplicação da fotografia e o problema, no que se refere à prática etnográfica mais ampla, tem sido muito discutido nos últimos anos (por exemplo, Clifford 1983; Marcus e Fischer 1986). A fotografia se torna sedutora por sua capacidade de ser direta e por sua realidade aparente. O problema é, na sua essência, mais histórico e ideológico do que fotográfico ou foto-histórico, pois as fotografias nunca são simplesmente evidência. Elas são históricas em si mesmas (Tagge, 1988:65), e a complexidade dos contextos de percepção da "realidade", enquanto manifestada na criação de imagens, cruza-se com a complexidade da natureza da fotografia em si, de várias formas. A circunscrição cultural que possibilitou uma imagem, determinou e validou o momento fotográfico expressa ao menos uma "parcialidade" cultural, um conceito sobre o que é "fotografável" (Bourdieu 1965; Clifford e Marcus 1986:6). Por um lado, a subordinação a uma atitude coletivista de controle social e disciplinar já foi discutida (Tagg 1988; Tomas 1987; Bourdieu 1965). Todavia, as circunstâncias, a visão e intenção pessoais estão presentes no interior desta estrutura geral e existem sob forma de um relacionamento reflexivo com estruturas culturais mais amplas (Carr 1987:32-5; Lloyd 1986:280-4). Como os casos estudados neste volume revelam, particularmente o ensaio de Tayler (*Very loveable human beings: The Photography of Everard im Thurns*), o de Hocking sobre Rivers e Macintyre (*The Yellow Bough: Rivers's Use of Photography in The Todas*), e o de MacKenzie sobre três fotógrafos na Nova Guiné (*Focal Length as an Analogue of Cultural Distance*), as respostas individuais na criação de

⁷ Este período foi um importante divisor de águas no uso da fotografia na antropologia. Todos estes antropólogos fizeram amplo uso da fotografia, mas dificuldades interpretativas já estavam aparecendo (Jacknis 1984; Mulvaney 1982; Pinney, neste volume).

⁸ A Pesquisa de Scherer sobre a fotografia como documento é muito influenciada pelos trabalhos americanos na tradição americana, pois tem havido um interesse mais ativo e extenso neste campo. Entretanto, os princípios da argumentação têm aplicações mais universais.

imagens diferem entre si consideravelmente. Ao mesmo tempo em que ninguém discorda ser o indivíduo um produto de sua cultura, o emprego de uma visão excessivamente coletivista não consegue se acomodar à diversidade infinita do registro fotográfico.

Fundamental para a natureza da fotografia e de seus dilemas interpretativos é o seu deslocamento constante do tempo e do espaço. Sontag, comparando a fotografia com o filme, enfatiza o seguinte: "Uma fotografia estática, a qual permite que nos demoremos sobre um único momento o tempo que desejamos, contradiz a própria essência do filme, da mesma forma que um conjunto de fotografias que congelam instantes de uma vida ou sociedade contradiz sua essência, que é processo, um fluxo no tempo. O mundo fotografado encontra-se na mesma relação estritamente inexata com o mundo real, do mesmo modo que a fotografia estática está para o filme" (1978:81). A força e a fragilidade da fotografia estão contidas neste paradoxo. A fotografia, pela própria natureza, é "do" passado. Contudo, também é do presente. Ela preserva um fragmento do passado que é transportado em aparente totalidade para o presente. O "lá e então" transforma-se no "aqui e agora" (Barthes 1977:44). Os próprios imediatismo e realismo da fotografia diferenciam-na de todos os outros mecanismos através dos quais temos acesso ao passado. Como afirma Barthes, o que a fotografia reproduz à infinidade ocorreu apenas uma vez: "a fotografia repete mecanicamente o que jamais poderia ser repetido existencialmente" (1984:4). A repetição do tempo aprisionado tem muita força, pois permite ao espectador demorar-

se, imaginar ou analisar de uma forma que não seria possível no fluxo natural do tempo.⁹ Poderia-se também argumentar nestas páginas que a fotografia perpetua o passado de um modo insidioso, negando o tempo, apresentando uma visão de infinitude temporal, um "presente etnográfico" e, como tal, transforma-se em outra manifestação do discurso atemporal da antropologia (Fabian 1983).

Intimamente relacionado ao deslocamento temporal em um contexto fotográfico está o deslocamento espacial. Na criação de uma imagem, a tecnologia fotográfica dá forma ao mundo. O ângulo da câmera, a capacidade das lentes, o tipo de filme e o momento de exposição escolhido determinam e moldam ainda mais o momento. Exposição é um termo relevante, pois transmite não só um significado técnico, mas descreve também aquele momento "exposto" ao escrutínio da história. A fotografia contém e restringe dentro de suas próprias fronteiras, excluindo tudo o mais, um análogo microcômico do enquadramento do espaço, o qual é conhecimento (Szarkowski 1966; Ardener 1989:23). Como tal, ela torna-se uma metáfora do poder, tendo a capacidade de descontextualizar e se apropriar do tempo e do espaço e daqueles que existem dentro dele. A fotografia isola um único incidente da história. Ela pode tornar o invisível visível, o despercebido percebido,¹⁰ o complexo aparentemente simples e vice-versa (para um exemplo, ver Poignant 1989). A fotografia auxiliou o processo de tratar abstrações como objetos materiais, na medida em que as criações da mente tornaram-se realidades concretas, observadas, registradas no olho mecânico da

⁹ Esta característica da fotografia tornou possível um projeto tal como o de Bateson e Mead

¹⁰ Existem várias técnicas pelas quais a fotografia revela o oculto e o despercebido: velocidades do obturador, uso do flash, fotografia infravermelha, fotografia microscópica, etc.



câmera. Através da fotografia, por exemplo, o "tipo", a essência abstrata da variação humana, foi percebido como sendo uma realidade observável (Edwards, 1990). O detalhe inevitável criado pelo fotógrafo transforma-se em um símbolo para o todo e induz o espectador a admitir o específico como generalidade, tornando-se um emblema de verdades mais vastas,¹¹ sob o risco de estereotipar e deturpar.

Contudo, apesar destes deslocamentos, a autoridade inegável da fotografia está baseada em sua presença temporal e física. Ela estava lá. A fotografia confirma a presença e a observação do fotógrafo e a "verdade" do seu relato. Como tal, uma fotografia é um análogo da "realidade" vista, pois o que estava na frente da câmera existia (Malmshemer, 1987:21). O tipo de realismo "calvo" não está em questão. O problema da força evidencial é, em última análise, histórico e não existencial (Tagg, 1988:5), pois, como observou Heider, existe um número infinito de "verdades" na antropologia, todas válidas em certos contextos, e muitas capazes de expressão visual (1976:65); o que deve ser avaliado e estimado no uso de fotografias históricas (ou de qualquer imagem, na verdade) é a razão entre fato e dados sociais (Stott, 1973:13; Gould, 1981:22; Lyman, 1982). O "real" ou o "natural" ou "autêntico", e os elementos selecionados para representar essa realidade, dependem da condição dos objetos envolvidos dentro da classificação geral de conhecimento e da representação desses objetos de uma forma que seja compreendida como "real" pelo espectador.

Se então a natureza fragmentária da fotografia apresenta falhas teóricas, a um nível evidencial, o problema possui uma certa familiaridade. Toda a história

é construída de fragmentos selecionados, um processo que começa com o registro dos acontecimentos e continua com uma avaliação e elaboração contínua e retrospectiva. Da mesma forma, na antropologia, estruturas "significativas" de uma cultura são observadas, os fragmentos dos informantes são registrados e o trabalho final nasce primeiro da síntese e depois da generalização; os fragmentos são moldados em um relato unificador de "cultura". Assim, na fotografia, o momento específico torna-se representativo do todo e do geral.

Representação e interpretação

O termo *still* fotográfico descreve exatamente a natureza da fotografia e, ao mesmo tempo, encerra uma deturpação de sua natureza. Enquanto que seu conteúdo é, na verdade, estático, fixado quimicamente no papel, o mesmo não acontece com sua interpretação. Como em outras formas de imagem gráfica, os espectadores atribuem um significado novo através de sua experiência cultural própria e, dessa forma, a fotografia é, de uma maneira ou de outra, submissa. Contudo, ela não é de todo passiva. A fotografia sugere significado através do meio no qual está estruturada, pois a forma representacional cria uma imagem acessível e compreensível para a mente, informando e sendo informada por todo um corpo oculto de conhecimento que é explorado pelos significantes da imagem (Barthes, 1977:36-7; Arnheim, 1975:155-6; Sekula, 1975; Connerton, 1989:11-12). Já se

¹¹ Isto sempre foi, de muitas formas, o "sine qua non" da fotografia documental.

¹² N. do R. Spencer, *F. Some Notes on Attempt to Apply Photography to Anthropometry during de Second Half of the Nineteenth Century.*

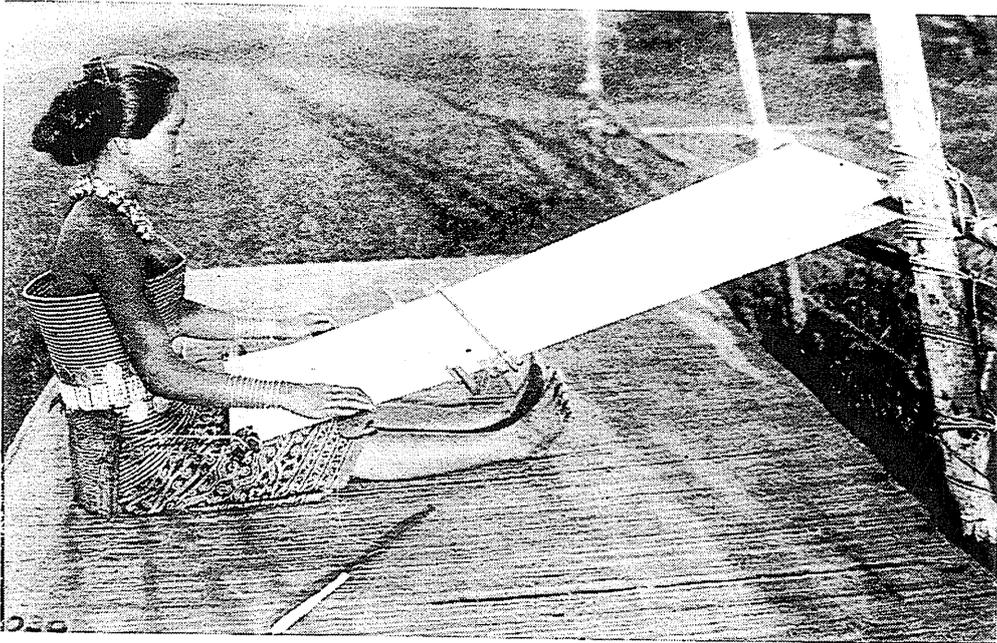
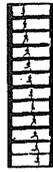
falou que a fotografia é um análogo da experiência visual e, assim sendo, uma ordenação culturalmente baseada do mundo, na qual o significante e o significado são lidos a um único e só tempo. Entretanto, os elos entre significado e significante são, de certo modo, arbitrários, os códigos são variáveis e impermanentes para que novas conexões possam ser feitas e a reinterpretação torne-se um exercício válido. A par com o significado está a “expectativa” que a fotografia carrega: ela própria torna-se um significante. Se a fotografia for percebida como “realidade”, então os modos de representação vão intensificar esta “realidade”. Em outras palavras, a fotografia é tomada como “real” porque é isto o que o espectador espera ver: o “isto é como deveria ser” transforma-se no “é assim que é/foi”.

Os padrões de representação não são fáceis de serem quantificados ou categorizados. A tecnologia da fotografia data do segundo quartel do século XIX, mas, como diz Wright em seu ensaio, as condições culturais que tornam possível a aceitação de um “conhecimento ótico” da fotografia têm uma linhagem muito mais antiga. A representação fotográfica foi firmemente baseada em formas de ver pré-fotográficas já estabelecidas (Galassi, 1981). Ilustrações de documentos ou crônicas, tais como das “grandes viagens”, eram vistas como algo separado da “Arte” (Smith, 1960; Ivins, 1980:218; Seiberling, 1986:47-8; Honour, 1988:14). Existe, todavia, uma continuidade de visão, e a fotografia antropológica deveria ser vista como uma continuação desta tradição de ilustrações, tanto em termos funcionais quanto representacionais. Ao passo que dispositivos estéticos tradicionais para a representação do

“outro” podem ser encontrados na fotografia de pessoas e de paisagens (por exemplo, Lee, 1985), a antropologia desenvolveu efetivamente seus próprios modos de representação, à medida que tentava usar a fotografia de uma forma cientificamente definível (Edwards, 1988, 1990; Pinney e Poignant, neste volume). Por exemplo, os sistemas antropométricos como os defendidos por Lamprey e Huxley, e discutidos por Spencer neste volume ¹², foram absorvidos por uma estética “realista” mais geral, e referências a eles aparecem não apenas nos “retratos de tipos”, mas também em fotografias “mostrando” ou “exibindo” cultura. O que é mais importante, eles influenciaram o modo de ver estas fotografias. Num processo em mão dupla, o material, ele próprio influenciado por noções antropológicas, foi



Retrato. Mulher tibetana de Tashi-Lumpo, c. 1890. Fotografia de P. A. Johnston e T. Hoffman. (RAI 197)



Mostrando cultura. Mulher iban tecendo, Sarawak, c. 1890-1900. Fotografia de Charles Hose. (RAI 11037)

encampado pelo domínio científico como sendo de "interesse antropológico". (Banta e Hinsley, 1986; Edwards, 1988, 1990; Poignant, neste volume).

Rochelle Kolodny (1978) sugeriu três modelos interconectivos que tiveram atuação na estruturação da realidade nas imagens, e, embora de certa forma problemáticos, eles fornecem ao menos um começo proveitoso para a discussão. Cada um deles, que também são sistemas explicativos, pode ser desmembrado em quatro facetas: hipóteses sobre a natureza do mundo como definidas pelo papel das imagens, os aspectos da cultura criadora com os quais as imagens estão conectadas, os suportes ideológicos que estas imagens sustentam e, finalmente, a função de cada modelo ou suporte. Os modelos são, primeiro, o "romantismo",¹³ que tem a ver com o mundo das essências. Este é

traduzido em "Arte" e sustentado por uma ideologia de idealismo, que funciona como uma ideologia redentora. Segundo, o "realismo", que está ligado ao mundo dos fatos. Neste modelo, a realidade empírica permeia a ciência dentro de uma ideologia positivista ou empírica. Este modelo tem uma função análoga o "é assim mesmo" uma representação "verdadeira". Finalmente há o "modo documental", que trata do mundo da ação de uma forma "inspiracional". Ele está relacionado à ciência social e à tecnologia, envolvendo crítica social ou política.

Enquanto estes modelos podem ser distinguidos analiticamente, em termos práticos a situação é mais complexa. Frequentemente, na criação de uma imagem particular, mais de um modelo pode ser empregado. Além disso, uma fotografia pode ser interpretada de acordo com mode-

¹³ Kolodny na verdade usa o termo "Primitivismo", mas, como observou Peterson (1985:165), a insistência deste uso poderia passar uma idéia de etnocentrismo. Ele sugere "Romantismo" como alternativa melhor.

los diferentes, em épocas diferentes, na medida em que novas perspectivas são acrescentadas a ela.¹⁴ O modo “romântico” é, talvez, reconhecido mais facilmente porque se encontra ligado a uma reação

estética mais forte e a noções do exótico. Por exemplo, Macintyre e MacKenzie e Dippie¹⁵ discutem exemplos de cultura representados por meio de uma grade estetizante. Questões de fundamento estético e iconográfico são, na verdade, primordiais em uma série de trabalhos, sendo componentes importantes, e algumas vezes não reconhecidos, da representação visual na antropologia. Pinney¹⁶ discute fotografias de casta, nas quais itens de cultura material são usados como marcadores de “primitivismo” e, dessa forma, de distanciamento cultural. A pose também é usada desta forma. Por exemplo, a conotação oposicional de três mulheres jovens imitando a pose, segundo a convenção iconográfica ocidental, das “Três Graças” (vi exemplos da Austrália, América do Sul e sul da África), ou a extensa variedade de imagens fotográficas originadas das convenções exóticas da pintura ocidental, e da fantasia erótica masculina ocidental (Alloula, 1987; Graham-Brown, 1988). Do mesmo modo, formas e contextos de ação podem

¹⁴ As fotografias podem alterar categorias e significados por meio do uso, estetizadas através do contexto de interpretação. Por exemplo, as fotografias antropológicas, tiradas de acordo com o sistema de Lamprey e Huxley, foram incluídas recentemente na mostra fotográfica *Behold the Man: the Male Nude in Photography* (Veja o homem: o nu masculino na fotografia) (Foster 1988).

¹⁵ N. do R. Macintyre e MacKenzie, *Op. Cit.* Dippie, B.W. *Representing the Other: The North American Indian* publicado na obra *Anthropology and Photography*.

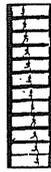
¹⁶ N. Do R. Trata-se de um outro artigo de Pinney, na mesma obra em questão: *Underneath the Banyan Tree: William Crooke and Photographic Depictions of Caste*.



Meninas rodiya, Sri Lanka, c. 1890. (RAI 5870)



Povo Swampy Cree, de Cross Lake, Manitoba, Canadá, c. 1925. “A mulher à esquerda usa uma pele de coelho. Elas são usadas agora apenas como capas e não como vestes, mas ela usou-a para a ocasião”. Fotografia do Dr. Stone. (Cortesia do Pitt Rivers Museum, Universidade de Oxford. PRM. BB. A1.85)



funcionar como marcadores culturais. Como exemplo, tem-se a dança como uma exibição do "primitivo", conforme foi sugerido pelo exame que Vansina¹⁷ fez das fotografias da expedição Torday e pelo fascínio do fotógrafo ocidental pelas cerimônias de dança dos hopi (Fleming e Luskey, 1986:145).

Uma reação estética não invalida, naturalmente, o registro antropológico (como observou Mead, é agradável a combinação da sensibilidade estética com a fidelidade científica (1975:5)), mas a coexistência do científico com o estético levanta a questão de como se pode estabelecer a razão entre eles. Estes problemas são abordados por Tayler, Macintyre e MacKenzie e, em um nível mais conjectural de associações estéticas, por Pinney e Hockings. Todos estão contemplando formas pelas quais a estruturação do conteúdo opera para produzir uma gama de significantes, o que situa o assunto em ideologias mais amplas.

Os modos "realista" e "documental" de Kolodny estão mais intimamente relacionados e talvez, em última análise, reduzam-se à intenção ou à ideologia que está por detrás da função. Por exemplo, a fotografia de um grupo de pessoas em trajes europeus, paradas em frente a uma casa tradicional decrépita, é uma representação verdadeira de sua existência (realista), ou uma crítica sobre aculturação e más condições de habitação (documental), ou na verdade, por associação, um comentário sobre a corrupção e o desaparecimento dos costumes tradicionais (romantismo)? (Ver como exemplo a Ilustração). Pois a estética "romanticista" também entra em jogo nos modos "realista" e "documental", não só no

sentido iconográfico mas também ao nível das essências. Seria possível dizer que a fotografia, do tipo discutido por Blackman, Jacknis e Edwards, concebida como "etnografia de resgate" e como documentário da cultura tradicional face à mudança irreversível, não é necessariamente puramente "documental". Ela evoca sentimentos de nostalgia pelo desaparecimento de culturas e uma "nobreza" estetizada que transcende o modo "realista" ou "documental". Isto pode se aplicar tanto a imagens criadas em um contexto de apropriação manifesta, quanto às fotografias tasmanianas discutidas por Rae-Ellis¹⁸. Neste ponto, parece que fechamos o círculo e estamos de volta à questão da fragmentação, pois o detalhe passa a representar as verdades gerais que estão, talvez, fora da dinâmica da imagem.

Se a complexidade do significado fotográfico torna a categorização exata impraticável, talvez seja possível aceitar um modelo similar simples de imagens positivas e negativas que pode ser usado, através de uma representação selecionada e motivada, para manipular significados.¹⁹ A origem destes temas pode ser encontrada mais em expressões visuais de estratégias literárias e filosóficas do que na realidade observada. Porém, quando consideradas em conjunto com a natureza realista da imagem fotográfica e com as tendências do pensamento científico de tratar abstrações como objetos materiais, estas convenções adquirem uma força estereotípica poderosa. Elas podem ser vistas, claramente manifestadas, nas representações do século XIX. Se estas representações estereotipadas parecem extre-

¹⁷ N. do R. Vansina, Jan: *Photographs of the Sankuru and Kasai River Basin Expedition Undertaken by Emil Torday (1876-1931) and M.W. Hill-ton Simpson (1881-1936)*, na obra *Anthropology and Photography*.

¹⁸ N. do R. Ver Rae-Ellis, V. *The Representation of Trucani, no mesmo volume*.

¹⁹ As imagens positiva e negativa assemelham-se, de alguma forma, aos temas estéticos anteriores do "selvagem nobre" e do "bárbaro primitivo", que Smith chamou de primitivismo "cruel" e "suave" (1960:6-7).

mas, elas são entretanto ativas, embora muitas vezes expressas de formas mais sutis e insinuantes (Bhabha, 1983; Pinney, 1989; Mydin, neste volume²⁰).

²⁰ N. do R. Mydin, I. *Historical Images - Changing Audiences*.

²¹ N. Do R. No mesmo volume, Prins, G. *The Battle for Control of the Camera in Late-nineteenth-century Western Zambia*.

O significado das fotografias pode ser, naturalmente, guiado ou sugerido por textos, envolvendo-as assim em um contexto particular. Isso é extremamente pertinente no contexto antropológico, pois, muitas vezes, é através do texto que uma imagem é finalmente legitimada no domínio científico e disciplinar. Por exemplo, é por meio da justaposição de um modo e uma legenda representacionais específicos que os "tipos" são estabelecidos ou que um indivíduo consegue tornar-se uma generalidade. Legendas generalizadoras do tipo "Um nativo típico", "Uma beldade nativa", "Um guerreiro" ou até "Nativo usando um graveto" funcionam desta forma. Uma versão mais sofisticada é a generalidade na definição dos cenários da abordagem etnográfica "clássica" como, por exemplo, "Jovem" (frontispício de *Nuer Religion*, de Evans-Pritchard, 1956) ou "Grupo encarregado do rebanho ao redor das cinzas de um acampamento" (Ilustração 1b em *Chiefs and Strangers*, de Buxton, 1967). Reciprocamente, uma legenda pode conferir imediatismo e convicção às fotografias. Em *We, the Tikopia*, de Firth, por exemplo, as legendas dão nome aos indivíduos e fornecem documentação minuciosa, que empresta autoridade à parte principal do texto. A idéia de encontro pessoal que elas sugerem liberta o sujeito de uma categorização imposta pelas tendências generalizantes da fotografia e dos textos antropológicos. Nos dois casos, a legenda está sendo usada para situar a fotografia, e os

processos de interpretação são controlados através da interação entre imagem e texto (Hunter, 1988:130-42). O texto também pode ter um papel narrativo, uma função amplificadora portanto. A fotografia em si não possui uma narrativa autêntica de acordo com a definição literária clássica; ela não propicia a ação, pois isto exige uma seqüência de tempo (Metz, 1974:18-21). Ao mesmo tempo em que pode possuir uma forma de coerência, até uma série de fotografias requer uma linguagem ou um texto para preencher as lacunas na narrativa. Uma participação efetiva na narrativa não é, portanto, inerente à fotografia, já que ela depende muito do seu relacionamento com outras fotografias ou textos como demonstra o ensaio de Prins²¹.

Todos estes atributos da fotografia influenciam sua interpretação. Entretanto, porque ela é tida como não modificável e analógica, existe o perigo, na análise fotográfica, de que a construção de intenções retrospectivas, mais do que a análise substanciável, seja usada para legitimar a apropriação interpretativa da imagem em um discurso específico (Krauss, 1985:313). Assim, a análise visual, em oposição à mera interpretação, depende mais da sua capacidade de avaliar e estimar as possibilidades contextuais do que de um ato de simples tradução, de acordo com a postura "presentista" (Clifford, 1986:120; Asad, 1986:150-2). Embora possa teoricamente ser indefinido, o significado é também histórica e culturalmente determinado. Desde o momento de sua criação, a fotografia "significa" alguma coisa, refletindo a intenção do fotógrafo. Enquanto este significado permanecer com ela ou



for recuperável por meio da pesquisa histórica, ele se tornará estratificado (a metáfora arqueológica é intencional) sob outros significados atribuídos à imagem. Estes podem se encontrar em total oposição à intenção do fotógrafo, uma vez que conjuntos diferentes de conhecimento são considerados significativos à medida que a fotografia é usada para expressar preocupações diferentes (Dolby 1979).²² Idéias estranhas ao retrato conferem-lhe, portanto, significado, tanto para seu público original quanto para as gerações subseqüentes de intérpretes.

Inicialmente, o contexto colonial no qual a antropologia e a fotografia funcionaram foi o modo contextual primário. Contudo, não é improvável que outros contextos para análise, mais complexos, surgirão (ou já estão, na verdade, surgindo) especialmente quando povos colonizados anteriormente reafirmarem seu poder e recuperarem sua própria história. Muitas vezes, são as próprias tensões de uma fotografia, as circunstâncias de sua criação, que lhe conferem significado, e estas qualidades abstratas são documentos em si mesmas. A presença colonial ou antropológica é, em muitas das fotografias discutidas neste volume, manifesta pela sua ausência em termos visuais,²³ sugerindo um registro sem interferência. Como já foi também sugerido, a fotografia invoca uma espécie de eternidade. Mas o próprio fato de que as pessoas sejam fotografadas é parte de sua história, de sua existência variável em um mundo que se expande. As fotografias podem, após um exame contextual atento, serem lidas como vastos textos que revelam mais estas "histórias ocultas" do que qualquer documento

descritivo individual. Mais uma vez, muito depende da pergunta que foi feita, mas depois de um exame, tanta coisa parece contradizer a versão recebida destas fotografias, talvez até a antropológica, que a descoberta da "história oculta" tem de ser uma com objetivos os mais analíticos e interpretativos possíveis, na avaliação moderna das fotografias do período em discussão. Este é certamente um tema que aparece de alguma forma em quase todos os ensaios deste livro.

Uma série de ensaios adota uma abordagem forense em relação às evidências internas da fotografia, pois é através da leitura forense contextualizada que a "história oculta" é revelada. Prins estabelece uma narrativa fotográfica a fim de elucidar outras narrativas históricas incompletas; Vansina e Edwards²⁴ examinam a forma pela qual o subtexto colonial opera nos trabalhos manifestamente antropológicos; Bradford²⁵ sugere modos através dos quais o sujeito pode ter usado o confronto fotográfico. Na verdade, algumas fotografias, como as discutidas por Pankhurst e Binney²⁶, foram realocadas, retiradas do paradigma antropológico tradicional, e recolocadas em uma posição historicamente mais realista, desclassificadas em termos antropológicos, e recolocadas em discursos de orientação histórica diferente. Além disso, Hamouda²⁷ mostra como materiais criados com propósito etnográfico, e publicados como tal, podem ser realocados e reinterpretados fora da estrutura antropológica para elucidar outras histórias, situando-se neste caso a tradição oral do povo auresiano na Argélia. Da mesma forma, o ensaio de Salmund²⁸ sobre o templo dos te tokanga-nui-a-noho

²² O material recente pode, naturalmente, ser submetido a escrutínio com efeito igualmente salutar. Na verdade, o material moderno apresenta desafios interpretativos maiores, na medida em que os equipamentos, as técnicas de filmagem e os estilos atuais tornam as interferências menos aparentes, dissimulando ainda mais as relações de poder.

²³ Como observou Leach (1989:90:41), os dois únicos itens europeus a aparecerem nas fotografias publicadas de Malinowski são a tenda e a máquina de escrever do etnógrafo.

²⁴ N. do R. Edwards, E. Science Visualized: E. H. Man in the Andaman Islands.

²⁵ N. do R. Bradford, N. Whose Pose is it? A Photo-ethnographic Conundrum from South India.

²⁶ N. do R. Pankhurst R. The Political Image: The Impact of the Camera in an Ancient Independent African State. Binney, J. Two Māori Portraits: Adoption of the Medium.

²⁷ N. do R. Hamouda N. Two Portraits of Auresian Women.

²⁸ N. do R. Salmund, A. Te Tokanga-nui-a-noho Meeting-house.

sugere o poder das "histórias ocultas" reveladas e o conteúdo da imagem assumindo a condição de simbolismo histórico.

Podemos ser levados a perguntar, por fim, o que é que faz uma fotografia ser antropológica de fato. Basicamente, uma fotografia antropológica é qualquer uma da qual um antropólogo possa retirar informações visuais úteis e significativas. A essência definidora de uma fotografia antropológica não é seu assunto, mas a classificação do conhecimento ou "realidade", feita pelo usuário, que a fotografia parece transmitir. O material pode se locomover para dentro e para fora da esfera antropológica,²⁹ e fotografias que não foram criadas com intenções antropológicas, ou secundadas especificamente por conhecimento etnográfico, podem, todavia, ser apropriadas com finalidades antropológicas. Mas as definições sobre o que é informação antropológica visual vão se modificar de acordo com noções variáveis de objetividade e precisão científicas (o material fotográfico histórico não foi levado em consideração exatamente por esta razão) (Heider 1976).³⁰

As fotografias neste volume exibem o que poderia ser descrito como expressões do "público" e do "privado", o que de certa forma assemelha-se a uma oposição científica/não científica. Com o registro "público", "científico", pretendeu-se informar diretamente as questões disciplinares, e uma série de ensaios trata do trabalho de fotógrafos como E.H. Man, Everard im Thurn, Emil Torday ou Edgar Thurston, que trabalharam especificamente para produzir dados antropológicos. A seleção dos temas e do modo de representação foi feita

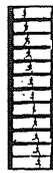
manifestamente para registrar, documentar e descrever dentro dos limites de certos padrões concebidos de rigor lógico e poder de observação.

Por outro lado, existe um grupo maior, mais amorfo, que apresenta um registro mais "particular", uma reação pessoal e uma expressão visual, criadas por interesse pessoal, tais como as fotografias de Whitfield, discutidas por Paris. Há também um grupo intermediário, fotografias "públicas" de outras esferas, missões, administrações coloniais, fotografias comerciais profissionais que tinham o propósito de se comunicarem em estruturas "públicas" específicas, mas que não possuíam intenções antropológicas. Mais uma vez, estas estão bem representadas no presente volume: fotografias tais como o enigma da imagem dos peregrinos de Burma, discutidas por Seneviratne, ou as imagens politicamente motivadas, comentadas por Pankhurst e Binney. Este material aparentemente marginal poderia ser visto como sendo de "interesse antropológico", mesmo não sendo percebido como de "propósito antropológico". Ele contém aspectos importantes de experiência vivida que devem ser de interesse para o antropólogo e não podem, portanto, ser ignorados. Os comentários de Binney sobre as fotografias dos maori que ela discute podem ser estendidos, proveitosamente, para todos estes materiais; eles 'são "antropológicos" no sentido correto: são registros de homens em sua época ...'

Finalmente, deve-se lembrar que embora as imagens tenham sido reunidas como sendo de "interesse antropológico", sua circulação não se restringiu de modo algum

²⁹ Por exemplo, o estabelecimento da disciplina antropológica no século XIX envolveu seu distanciamento de outras formas de escritos sobre o "Outro", como os relatos de viajantes (Pratt 1986:35). Isto tem um paralelo na fotografia, onde as fotografias de viagens, embora descritas nos periódicos fotográficos como de "interesse etnológico", não eram, como um todo, coletadas pelos antropólogos, e elas quase não se encontram representadas nos grandes arquivos antropológicos da Grã-Bretanha. Entretanto, muitos destes materiais contêm material que seria considerado agora como dados visuais válidos, em alguns aspectos da antropologia ou etno-história.

³⁰ Estes julgamentos eram institucionalizados por meio da inclusão das fotografias em arquivos "antropológicos", onde estão organizados e arquivados em graduações de classificação mais precisas ainda, o que tende a predeterminar sua abordagem pelos pesquisadores e, de certa forma, pré-estruturar sua leitura



aos círculos antropológicos. Como mostram Street e Poignant, a antropologia científica possuía manifestações populares que salientavam sua tendências a estereótipos. Vansina também sugere, em um contexto diferente, modos pelos quais os fotógrafos adaptaram seus temas e formas de representação às expectativas populares. Na verdade, uma série de imagens da coleção da RAI, tais como as fotografias de im Thurn discutidas por Tayler, ou parte do material da Expedição Torday discutido por Vansina, também sobrevive como antigos *slides*. Seu papel na disseminação mais ampla da imagem fotográfica é óbvio.

Ir além de uma definição disciplinar restrita da fotografia antropológica também apresenta seus problemas. Representa um desafio de interpretação, pois requer uma compreensão das informações visuais que vai além da busca pelo documento científico, até uma apreciação dos relacionamentos históricos mais vastos que estão começando a serem trazidos para o domínio antropológico.³¹

Existem metáforas visualistas fortes na antropologia "observar", "ver", "ler" e há a analogia óbvia entre antropólogo e câmera, como observador externo e registrador (Fabian 1983:107; Clifford 1986:11). Contudo, o material visual em si permaneceu à margem. A tradição antropológica tem sido olhar *dentro* da cultura e da sociedade, ao passo que se olha *para* as fotografias. O objetivo deste volume³² é sugerir formas pelas quais se possa olhar *dentro* das fotografias e através delas dentro da cultura, tanto a cultura representada quanto a representante. Algumas das possibilidades

interpretativas da fotografia histórica na antropologia estão exploradas: o que foi revelado não é só "antropologia", mas uma história reflexiva. Ao analisarmos e tentarmos entender como as pessoas estruturavam seus mundos no passado, talvez possamos ver como seus modelos podem ser integrados construtivamente às nossas histórias. Ao fazermos isto, podemos então avaliar melhor como estruturamos nosso mundo e como poderíamos iluminar histórias que ainda estão para serem articuladas.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a Roslyn Poignant, Jonathan Benthall, Marilyn Strathern e Patti Langton pelo incentivo e pelos comentários inestimáveis sobre muitos aspectos deste trabalho. Meus agradecimentos especiais a Frances e Howard Morphy por suas críticas construtivas e pelo apoio constante durante os vários esboços deste ensaio.

Referências Bibliográficas

- Alloula, M. 1987. *The Colonial Harem*. Manchester. University Press.
- Ardener, E. 1989. 'The Construction of History, Vestiges of Creation.' In E. Tonkin, M. Macdonald & M. Chapman (eds.) *History and Ethnicity* 22-33. London: Tavistock.
- Arnheim, R. 1974. On the Nature of Photography. *Critical Inquiry* 1: 149-61.
- Asad, T. 1986. 'The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology'. In J. Clifford & G.E. Marcus (eds.) *Writing Culture*. 141-164. Berkeley: University of California Press.

³¹ O exame recente, feito por Christaud Geary, do arquivo fotográfico de Bamun, em Camarões, aponta para a riqueza desta abordagem (1988).

³² N. do R. Refere-se à obra original da qual este artigo é introdução.

- Asad, T. 1986. 'The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology'. In J. Clifford & G.E. Marcus (eds.) *Writing Culture*. 141-164. Berkeley: University of California Press.
- Banta, M. & Hinsley, C. 1986. *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery*. Cambridge, Mass: Peabody Museum Press.
- Barthes, R. 1977. 'The Photographic Message'. in R. Barthes *Image Music Text*. Trans. S. Heath. London: Fontana.
- 1977. 'The Rhetoric of Image'. In R. Barthes *Image Music Text*, trans. S. Heath. London: Fontana
- 1984 (1980). *Camera Lucida*. Trans. R. Howard. London: Fontana.
- Bateson, G. & Mead, M. 1942. *The Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences, Special Publications 2. New York: New York Academy of Sciences.
- Bhabha, Homi K. 1983. The Other Question: the Stereotype and Colonial Discourse. *Screen* 24(6): 18-36.
- Birrel, A. 1981. Survey Photography in British Columbia 1858-1900. *BC Studies* 52: 39-60.
- Borchert, J. 1981. Analysis of Historical Photographs: a method and a case study. *Studies in Visual Communication* 7(4): 30-59.
- Bourdieu, P. 1965. *Un Art Moyen, Essai sur les usages sociaux de la Photographie*. Paris: Editions de Minuit.
- Brigard, E. de 1975. 'The History of Ethnographic Film'. In P. Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology* (ed.) *Principles of Visual Anthropology* 13-43. The Hague: Mouton.
- Baxton, J. 1967. *Chiefs and Strangers*. Oxford: Clarendon Press.
- Caldorola, V. 1987. 'The generation of primary Photographic Datas in Ethnographic Fieldwork and the problem of objectivity'. In M. Taureg & J. Ruby (eds.) *Visual Explorations of the World* 217-39. Aachen: Editions Heredit.
- Carr, E. H. 1987. *What is History?* 2nd edn. Harmondsworth: Penguin.
- Clifford, J. 1983. On Ethnographic Authority. *Representations* (2):P 118-46.
- 1986. 'On Ethnographic Allegory'. In J. Clifford and G. E. Marcus (eds.) *Writing Culture*. 98-121. Berkeley: University of California Press.
- Clifford, J. & Marcus, G.E. (eds.) 1986. *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Cohn, B. S. 1987. *An Anthropologist among the Historians and Other Essays*. Oxford: University Press.
- Collier, J & Collier, M. 1986. *Visual Anthropology*. rev. edn. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Connerton, P. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: University Press.
- Cooté, J. 1987. Notes and Queries and Social Interrelations. *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 18(3): 255-72.
- Dolby, R.A. 1979. 'Reflections on Deviant Science'. In R. Wallis (ed.) *On the Margins of Science: The Social Construction of Rejected Knowledge*. Sociological Review Monograph 27. Keele: University Press.
- Edwards, E. 1988. 'Representation and Reality: Science and the Visual Image'. In H. Morphy & E. Edwards (eds.) *Australia in Oxford* 27-45 Oxford: Pitt Rivers Museum.
- 1989. Images of the Andamans. *Journal of the Museum of Ethnography* 1:71-78.
- 1990. 'Photographic Types': The Pursuit of Method. *Visual Anthropology* 3(2-3): 235-58.
- Evans-Pritchard, E. 1956. *Nuer Religion*. Oxford: University Press.
- 1962. 'Anthropology and History'. In Evans-Pritchard *Essays in Social Anthropology*. London: Faber & Faber.
- 1981. *A History of Anthropological Theory*, ed. A. Singer. London: Faber and Faber.
- Fabian, J. 1983. *Time and the Other: how anthropology makes its objects*. New York: Columbia University Press.
- Falconer, J. 1990. 'Photography in nineteenth century India'. In C. Bayley (ed.) *The Raj: India and the British 1600-1947*. 264-77. London: National Portrait Gallery.
- Firth, R. 1936. *We, the Tikopia*. London: Allen & Unwin.
- Fleming, P. Richardson and Luskey, J. 1986. *The North American Indian in Early Photographs*. New York: Harper and Row.
- Foster, A. 1988. *Behold the Man: the Male Nude in Photography*. Edinburgh: Stills Gallery.
- Galassi, P. 1981. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: Museum of Modern Art.
- Geary, C. 1988. *Images of Bamum*. Washington: Smithsonian Institution Press.



- Gould, S. J. 1981. *The Mismeasure of Man*. New York: W.W. Norton & Co.
- Graham-Brown, S. 1988. *Images of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*. London: Quartet Books.
- Haddon, A. C. 1899. 'Photography'. In *BAAS Notes and Queries* 235-40. London: Anthropological Institute.
- Heider, K. 1976. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Herskovits, M. J. 1938. *Acculturation: a study of culture contact*. New York: J.J. Augustin Publ.
- Hockings, P. (ed.) 1975. *The Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton.
- Honour, H. 1988. *The Black in Western Art*. 2 vols. New Haven: Yale University Press.
- Hunter, J. 1988. *Image and Text*. Harvard: University Press.
- Im Thurn, E. 1893. Anthropological Uses of the Camera. *Journal of the Anthropological Institute* 22:184-203.
- Ivins, W. M. 1980. 'New Reports and New Vision: The Nineteenth Century'. In A. Trachtenberg (ed.) *Classic essays on photography* 217-36. New Haven: Leette's Island Books.
- Jacknis, I. 1984. Franz Boas and Photography. *Studies in Visual Communication*. 10(1):2-60.
- 1989. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their use of photography and film. *Cultural Anthropology* 3(2):160-77.
- Kennedy, K. 1976. *Human Variation in Space and Time*. Dubuque: Wm. C. Brown Co.
- Kolodny, R. 1978. *Towards an Anthropology of Photography: Frameworks for Analysis*. Ma. thesis, Dept. of Anthropology, Mc Gill University.
- Krauss, R. 1983. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal* (Winter): 311-19.
- Krech, S. III. 1991. The State of Ethnohistory. *Annual Review of Anthropology* 20:345-75
- Kuper, A. 1973. *Anthropologists and Anthropology*. London: Allen Lane.
- Kuper, H. 1984. Function History Biography. Reflections on Fifty Years in British Anthropological Tradition. *History of Anthropology* 2:192-213.
- Ladurie, E. Le Roy 1980 (1978). *Montaillou*. Trans. B. Bray. Harmondsworth: Penguin.
- Leach, E. 1990. Masquerade: The Presentation of the Self in HollyDay Life. *Cambridge Anthropology* 13(3): 47-69.
- Lee, S. C. 1985. *John Thomson: a photographic vision of the Far East 1860-1872*, unpublished M. Litt. thesis University of Oxford.
- Levine, R. M. 1989. *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, N. C.: Duke University Press.
- Lewis, I. M. (ed.) 1968. *History and Social Anthropology* ASA Monograph 7. London: Tavistock.
- Lloyd, C. 1986. *Explanation in Social History*. Oxford: Blackwell.
- Lowie, R. 1937. *History of Ethnological Theory*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Lyman, C. 1982. *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Mackenzie, J. 1984. *Propaganda and Empire*. Manchester: University Press.
- (ed.) 1986. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: University Press.
- Malinowski, B. 1934. *Coral Gardens and their Magic*. London: George Allen & Unwin.
- Malmsheimer, L. 1987. Photographic Analysis as Ethnohistory. *Visual Anthropology* 1(1): 21-36.
- Marcus, G. E. & Fischer, M.J.J. 1986. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: University Press.
- Mead, M. 1975. 'Visual Anthropology in a Discipline of Words', In P. Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology* 3-10. The Hague: Mouton.
- Metz, C. 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press
- Monti, N. 1987. *Africa Then*. London: Thames & Hudson.
- Mulvaney, J. & G. Walker 1982. *The Aboriginal Photographs of Baldwin Spencer*. South Yarra: John Currey O'Neil Publ.
- Peterson, N. 1985. 'The Popular Image'. In I. Donaldson & T. Donaldson (eds.) *Seeing the First Australians* 164-180. Sydney: George Allen & Unwin.
- Pinney, C. 1989. Other people's Bodies, Livwies, Histories? Ethical Issues in the Use of a Photographic archive. *Journal of Museum Ethnography* 1:57-68.
- 1990. 'Colonial Anthropology in the "Laboratory of Mankind". In c. Bayley (ed.) *The Raj: India and the British 1600-1947*, 252-63. London: National Portrait Gallery.

- Poignant, R. 1989. Getting the Picture: Axel Poignant's photographic record of a threatened focht in Arnhem Land. *Journal of Museum Ethnography* 1:15-22.
- Portman, M. V. 1896. Photography for Anthropologists. *Journal of the Anthropological Institute*, 25:75-85.
- Pratt, M. L. 1986. 'Fieldwork in Commonplaces'. In J. Clifford and G. E. Marcus (eds.) *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Seiberling, G. 1986. *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination*. Chicago: University Press.
- Sekula, A. 1975. on the Invention of Photographic Meaning. *Artforum* 3:36-45.
- 1989. 'The Body and the Archive'. In R. Bolton (ed.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Skinningrud, T. 1987. Anthropological Films and the Myth of Scientific Truths. *Visual Anthropology* 1(1), 47-53.
- Smith, B. 1960. *European Vision and the South Pacific 1768-1850*. London: Oxford University Press.
- Sontag, S. 1978. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin.
- Stephan, N. 1982. *The Idea of Race in Science: Great Britain 1800-1960*. London: Macmillan.
- Stocking, G. 1983. The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski. *History of Anthropology* 1:70-120.
- 1987. *Victorian Anthropology*. New York: Free Press.
- Szarkowski, J. 1966. *The Photographer's Eye*. New York: MOMA.
- Stott, W. 1973. *Documentary Expression and Thirties America*. London: Oxford University Press.
- Tagg, J. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillian Education.
- Theye, T. (ed.) 1989. *Der geraubte Schatten*. Munich: Münchner Stadtmuseum.
- Thomas, N. 1989. *Out of Time: History and Evolution in Anthropological Discourse*. Cambridge: University Press.
- Tomas, D. 1987. *An Ethnography of the Eye*. Unpublished Ph. D. thesis, McGill University.
- Tonkin, E., Macdonald, M. & Chapman, M. (eds.) 1989. *History and Ethnicity*, ASA Monograph 27. London: Routledge.
- Urry, J. 1972. *Notes and Queries on Anthropology and the Development of Field Methods in British Anthropology*. *Proceedings of the RAI* 1972: 45-57.
- Voget, F. 1975. *A History of Ethnology*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Abstract

It looks the significance and relevance of still photography created and used in British anthropology from about 1860 until 1920.

This is the introductory article of the volume *Anthropology and photography* organized by the author.

The visual image is possibly the dominant mode of communication in the late twentieth century and its location, establishment and integration among traditional texts rightly exercises the minds of interested scholars and practitioners.

An anthropological photograph is any photograph from which an anthropologist could gain useful, meaningful visual information. Its defining essence is not the subject-matter as such, but the consumer's classification of that knowledge or reality which the photograph appears to convey.

The aim of of this article is to suggest ways in which we can look into photograph and through them into culture.



A história paralela da antropologia e da fotografia*

Christopher Pinney

Que a história da antropologia, como a reconheceríamos hoje, e a da fotografia têm seguido trajetórias paralelas é uma proposição simples de demonstrar. Que elas parecem também adquirir seus poderes de representação através de procedimentos semióticos quase idênticos requer, talvez, uma argumentação um pouco mais elaborada. É ao estabelecimento destas duas proposições relacionadas que este ensaio, a princípio, se dedica.

O que o ensaio procura também fazer é esboçar duas interpretações aparentemente alternativas da história da antropologia e da fotografia que emprestam um sentido bastante diferente a suas narrativas. Na primeira interpretação, a fotografia aparece como o resultado final da busca ocidental por visibilidade e escrutínio. Ela se situa no ápice tecnológico, semiótico e perceptivo da "visão", a qual atua como uma metáfora estimulante para todas as outras formas de conhecimento (ver Rorty 1980; Tyler 1984; Salmond 1982)¹. Como verdade, ela é representação e comodidade em uma categoria própria inigualável. Entre os que aceitam esta versão da história estão aqueles que, como seus primeiros adeptos, avaliam-na positivamente (ela foi descrita como "um anjo copador; uma máquina divina na qual a clareza e a luz do sol são como o fogo inspirador de Prometeu", *Journal of the Photographic Society* 1859:144), e também al-

guns de seus detratores mais recentes, que revelam nas críticas um certo medo do seu poder.²

A segunda história possível reforça a idéia de que a fotografia, embora geralmente aclamada como a apoteose (boa ou má) de uma civilização ocidental baseada na ocularidade, sempre passou por "momentos de intranquilidade" (Jacqueline Rose, citada por Jay 1988:3-4). Esta intranquilidade pode ser conceituada de inúmeras formas, que vão de uma tensão recorrente entre a condição³ (Jay, sem data) "icônica" e "indexical" da fotografia, entre "arte" e "verossimilhança", à ênfase sobre as linhas de fratura desconstrutivas que tanto sustentam quanto enfraquecem a autoridade⁴ monovocalizada da fotografia.

Ao procurarmos, a esta altura, estabelecer a história paralela da antropologia e da fotografia, não nos desviamos da questão acima, uma vez que também na antropologia é possível encontrar as mesmas narrativas controversas e os mesmos significados ostensivamente herméticos. Antes, o registro da coincidência do estabelecimento da Sociedade de Proteção aos Aborígenes, em 1837, e da Sociedade Etnológica de Londres, em 1843 (Stocking 1971:369-72), com o desenvolvimento bem sucedido do primeiro daguerreótipo, em 1837, e o anúncio público da "ilustração

* Este artigo foi originalmente publicado com o título *The Parallel Histories of Anthropology and Photography* na obra organizada por Elizabeth Edwards e gentilmente cedida pela Yale University Press para publicação nesta Revista. Tradução de Ricardo Quintana, com revisão técnica e adaptação de Patrícia Monte-Mór

¹ Tyler argumenta que a hegemonia das "coisas" implica a hegemonia do visual como uma forma de conhecimento/pensamento. A visão é um modo sensorial privilegiado e uma metáfora primordial no Padrão Médio Europeu de linguagem e pensamento" (1984:23). Ele prossegue revertendo alguns privilégios habituais a fim de demonstrar esta priorização tácita ("Eu só queria experimentar para ver como era").

² Como observa Martin Jay: "se nos concentramos na metáfora do "espelho da natureza" na filosofia com Richard Rorty, ou enfatizamos o predomínio da vigilância com Michel Foucault, ou deploramos a sociedade do espetáculo com Guy Debord, nos deparamos a todo instante com a ubiquidade de visão como o sentido predominante da era moderna" (1988:3).

³ Ver abaixo, a explicação destes termos.

⁴ Ver Pinney para o desenvolvimento deste argumento, com referência à fotografia na Índia. N. do R. Refere-se ao artigo "Underneath The Banyan Tree: William Crooke and Photographic Depictions of Caste" publicado na mesma obra que o presente artigo.

⁵ Estas datas não registram meramente o momento de invenção de uma "descoberta" acidental, imprevisível e socialmente descontextualizada da fotografia. Pelo contrário, havia o que tem sido chamado de uma "cultura da necessidade".

⁶ Ver também a descrição de Philippe Dubois sobre a fotografia como "tanatografia" (Metz 1985: 83).

⁷ O argumento desenvolvido neste trabalho sob o título de "segunda história da fotografia" tem muitos pontos de contato com a abordagem altamente foucaultiana de John Tagg, à qual deve muito. Entretanto, existe também uma justificativa, creio eu, para incluir aqui uma certa leitura da mesma na "primeira história" da fotografia, já que ela enfatiza a certeza dentro de contextos específicos. Tagg (1989) argumenta que a fotografia era semanticamente mais ou menos neutra e que foi dotada de poder porque satisfazia as necessidades de um estado em expansão. Ele vai contra a idéia de que as fotografias podem representar uma "certeza pré-linguística" (1988:4), sugerindo, em vez disso, que elas encarnam uma linguagem de poder político e disciplinar que é determinada fora do processo técnico fotográfico. A imagem fotográfica é um "retângulo de papel insignificante" (1984:12) no qual a sociedade e a história inscrevem sua verdade (Ver também Green 1984 e 1985 para um argumento semelhante). Quando Tagg sugere que "nos perguntamos, e não retoricamente apenas, sob que condições uma fotografia do monstro de Loch Ness (as quais existem muitas) seria aceitável" (1988:5), seu argumento o coloca centralmente dentro da segunda e controversa história da fotografia, uma história que ele con-

(Cont. na pág. seguinte)

fotogênica" de Fox Talbot em 1839⁵, pretendem estabelecer uma moldura contémina na qual pudéssemos ver estas duas práticas relacionadas, exibindo os mesmos movimentos e rotinas controversos e indeterminados.

A primeira história

Examinemos primeiro a versão triunfalista da história da fotografia e da antropologia, a qual abriga entusiastas e detratores que concordam, por fim, sobre a persuasão e certeza de seu poder.

Assim, Paul Virilio, que é sem dúvida um detrator, vê na fotografia e no filme uma manifestação técnica do processo de conhecimento através da visibilidade e da penetração ameaçadora da luz. Isto é semelhante ao processo de subjugação militar por meio da iluminação, o que Virilio chama de "guerra da luz", desde o primeiro uso do holofote na guerra russo-japonesa de 1904 até "o sangrento clarão de Hiroshima que fotografou literalmente a sombra lançada por seres e coisas, fazendo com que cada superfície se tornasse imediatamente a *superfície de registro* da guerra, o seu *filme*" (1989:68; ênfase original). Na era atômica, Virilio observa com consternação, somos todos "negativos humanos" esperando ser revelados (1989:49).

Susan Sontag adotou uma interpretação da fotografia particularmente influenciadora e negativa que enfatiza suas atrações fatais.⁶ Ela vê o fenômeno de popularidade da câmera como uma arma pre-

datória que é "carregada", "apontada" e "disparada". A câmera é uma "sublimação da arma de fogo" e "fotografar pessoas é o mesmo que violá-las (...)" (1979:14). Ela é um veículo cujas certeza e especificidade podem modificar vidas. Sua própria vida, observa ela, é marcada pelo "primeiro encontro que teve com o inventário fotográfico do insuperável horror", fotografias de Bergen-Belsen e Dachau vislumbradas em uma livraria quando ela tinha doze anos (1979:19). Aquilo foi uma "epifania negativa" criada pelo poder da fotografia: "parece-me plausível dividir minha vida em duas partes, antes de ver estas fotografias (...) e depois".

Estes testemunhos negativos do poder da fotografia⁷ também encontram eco em algumas interpretações da obra de Michel Foucault, embora eles situem este poder muito próximo, basicamente mais como uma função das necessidades de um estado disciplinador do que da "luz". Apesar de não ter se interessado pela fotografia *per se* (ele estava escrevendo sobre o papel da visão e da visibilidade no crescimento da prisão moderna e da clínica), muitos escritores ficaram fortemente impressionados com as semelhanças notáveis entre o olho da vigilância que jaz no centro da prisão panóptica, ou que atravessa os espaços disciplinares de inspeção, e o olho do fotógrafo ocidental que documentava os outros povos do mundo e os estranhos habitantes da sua própria *terra incognita* doméstica, a cidade industrial em expansão. A fotografia encaixava-se perfeitamente nesta moldura e podia ser substituída pelo conceito de disciplina/vi-



gilância em quase todos os escritos de Foucault. Simon Watney observa, por exemplo:

Foucault poderia muito bem estar falando sobre a fotografia quando descreveu o exercício da disciplina como “um aparato no qual as técnicas que tornam possível a esta ver induzem aos efeitos do poder, e no qual de modo inverso, os meios de coerção tornam aqueles sobre os quais eles são aplicados claramente visíveis”. (Watney, sem paginação; citando Foucault 1979:170-71)

Os objetos da fotografia podem ser fácil e repetidamente substituídos pelos objetos da disciplina:

O poder disciplinador (...) é exercido através de sua invisibilidade; ao mesmo tempo, ele impõe a quem sujeita um princípio de visibilidade compulsória. Na disciplina, os submetidos é que têm de ser vistos. Sua visibilidade assume o controle do poder que é exercitado sobre eles. É o fato de ser constantemente visto, de poder ser sempre visto, que mantém o indivíduo disciplinado em sua sujeição. (Foucault 1979:87; ver também Sontag 1979:14 para uma afirmação semelhante)⁸.

Disciplina e fotografia parecem amalgamarem-se aqui em uma linguagem comum de sucesso, dependente da suposta transparência do veículo (Sekula 1982:54). Na fotografia, assim como na “disciplina”,

o fotógrafo está invisível atrás da câmera, enquanto o que ele vê torna-se completamente visível (cf. Berger 1972:54 para comentários sobre a ausência do “princípio protagonista” na pintura). O efeito mimético da fotografia reduz o leitor a um consumidor puro de um signo no qual o significante parece ter desmoronado juntamente com o significado (Tagg 1980:53). Quando a fotografia é operada em conjunto com a antropologia, a necessidade de enfatizar a re-produção e reprimir a produção (Burgin 1982) envolve a obliteração de qualquer marca da presença da cultura do fotógrafo. Neste ponto, a busca antropológica recorrente pela diferença coincide exatamente com o truque que a fotografia encena na procura de seu “efeito realidade”. Da mesma forma que o antropólogo se vê constantemente preocupado com o efeito poluente de sua presença sobre aqueles que estuda (ver por exemplo Lévi-Strauss sobre o efeito corruptor da “introdução” da escrita entre os Nambikwaras 1976:322-416, e a crítica de Derrida a isto 1976:107-40⁹), o fotógrafo antropológico esforça-se para preservar a pureza do outro cultural que apresenta. Igualmente, a observação “prejudicada pelo homem branco em primeiro plano”, no estudo de um cabinet da Galeria Hudson, em Iowa, mostrando “casas de inverno feitas com capim retirado de “brejo” e couros de vaca” situa a figura européia como uma espécie de arranhão no negativo, uma mácula que denuncia a presença do fotógrafo e da sua cultura.¹⁰

Esta linha de argumentação poderia também aplicar-se a uma ilustração em The Nuer que mostra em princípio uma chuva de agosto em plena força, mas que

tribuiu muito para delinear.

Mas em outras áreas do projeto de Tagg, apesar da verdade fotográfica ser uma consequência do “desejo pela verdade” da sociedade, no fim de contas, entretanto, o “efeito” verdade da imagem é tão grande quanto Susan Sontag gostaria que acreditássemos, embora sua fonte seja mais o “poder” do que a “luz”. Apesar das negativas de Tagg de que o “efeito da realidade” seja o resultado plenamente bem sucedido de uma conspiração para impor um “regime da verdade” (1982:132), enquanto “sonhamos no espaço ideológico da fotografia” (1982:141), ele continua a enfatizar o fechamento do processo todo: “moeda” e “valor” surgem em certas práticas sociais distintas e historicamente específicas e são em última análise uma função do estado” (1982:122; ênfase acrescentada). Uma avaliação geral da crítica da visão por Foucault, situando-a dentro de uma tradição literária francesa, já foi feita por Jay (1986). A crítica da visão de Foucault, sobre a qual escritores mais recentes basearam suas declarações a respeito da fotografia, segue muito de perto a crítica do subjetivismo espectral cartésio de Heidegger como uma fonte do conhecimento e poder ocidentais.

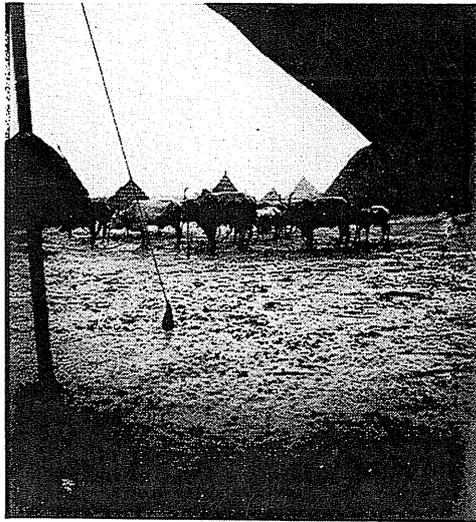
Notas 8, 9 e 10 na página 52.

¹¹ *Las Meninas* de Velázquez emergiu como uma metáfora da pintura para um tipo de proto-modernismo reflexivo que, como observa Strathern (1987), se parece mais com o pós-modernismo. O quadro foi usado como frontispício para *Order of Things* (A Ordem das Coisas), de Foucault, e inspirou muitos comentários.

¹² Ver Ginzburg (1983), para uma discussão do papel da "detecção" e da "abdução" na leitura de sinais corporais.

¹³ Havia muitos outros sistemas competindo entre si, como o defendido por Bonomi (1873).

revela, através da presença periférica da aba de uma tenda, a presença do fotógrafo por detrás da câmera. O ímpeto aqui precipitou a exposição da presença do fotógrafo, e talvez não seja ir longe demais



"Chuvarada de agosto". Fotografia de E. Evans-Pritchard. (Cortesia do Pitt Rivers Museum. Universidade de Oxford. PRM EP. N. I. 43)

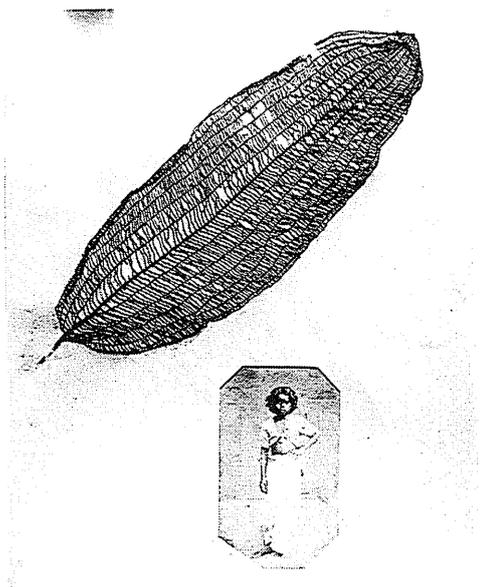
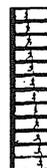
ver este espelhamento da própria cultura do espectador, no mastro e na aba da tenda, como o *Las Meninas* da antropologia moderna (Fernandez 1985; Foucault 1970).¹¹

Contudo, o poder da fotografia não reside apenas na desejada invisibilidade de seu produtor, mas também na autopresença aparente de sua superfície. Enquanto que por um lado a superfície é invisível, uma janela transparente para uma fatia da realidade, a superfície da impressão mapeia uma grade quantitativa sobre as profundidades cartesianas que jazem dentro da imagem (Ver Jay 1988:13 para paralelos na pintura). A influência da ciência da fisionomia, de Johan Casper Lavater

(Shortland 1985), entre outros fatores, tinha ajudado a dissipar o "ruído" do corpo anterior, já que a antropologia do século dezanove podia usar corpos totalmente legíveis para inspeção¹². Estes exigiam sistemas formalizados de leitura, e um dos mais influentes foi produzido por J. H. Lamprey em 1869.¹³ Em um trabalho publicado pelo *Journal of the Ethnological Society of London*, ele defendia o uso de uma moldura em madeira trançada com fios de seda de modo a formar quadrículos de duas polegadas. Isto fornecia uma grade "normalizadora" dentro da qual "a estrutura anatômica de uma boa silhueta ou modelo de academia, de mais de um metro e noventa, podia ser comparada com um malaio de aproximadamente um metro e meio de altura" (1869:85).



46. Estudo antropológico, c. 1870. Fotografia de J. Lamprey. (RAI 35892)



Estampa em álbumem inscrita "Imigrante de Lucknow", colada sobre o mesmo papel com o esqueleto de uma folha, c. década de 1860. (Cortesia dos curadores do British Museum)

Michel de Certeau observou que a normalização utilizava uma grade celular que "transforma o próprio espaço em um instrumento que pode ser usado para disciplinar" (1986:186), e que Lamprey criou uma grade disciplinar desprovida de qualquer metafóricidade. A grade tornava explícita a transcrição do espaço sobre a própria área de superfície da imagem fotográfica. No caso de um estudo, feito provavelmente por W. H. R. Rivers, sobre "o tempo de reação de um cachorro face a um corpo que cai (um biscoito)", a superfície da imagem torna-se literalmente uma régua, um marcador¹⁴ preciso. A fotografia mostra objetos não só dentro de uma profundidade perspectiva cartesiana, mas contém também na própria realidade material de seu espaço um outro plano da "verdade". São coisas que temos como certas.

Quando esta certeza e precisão são experimentadas pela superfície material do texto escrito, o efeito é completamente discrepante.

Entre aqueles que defendem o que estou descrevendo aqui como a primeira história da fotografia existe um consenso de que a razão pela qual podemos ter esta verossimilhança fotográfica como certa é que a fotografia além de ser icônica (suas imagens assemelham-se, parecem-se, com os referentes) é também indexical. Com isto pretende-se demonstrar, de acordo com C. S. Peirce, sua incorporação dentro da própria semelhança icônica de um traçado físico do mundo material. O esqueleto ressecado de uma folha e o efeito da luz sobre os agentes químicos na superfície da estampa em álbumem "imigrante de Lucknow" são, nos termos de Peirce, a mesma coisa.¹⁵ A fotografia, assim como o esqueleto dissecado, é:

um traçado, uma coisa reproduzida diretamente da realidade; como uma pegada ou máscara mortuária (...) um vestígio material de seu sujeito (Sontag 1979:154).

um traço revelado fotoquimicamente (...) semelhante a (...) impressões digitais ou pegadas ou aos círculos de água que os copos gelados deixam sobre a mesa. (Krauss, citado por Prochaska (1990:404)).

A fotografia chegou com uma habilidade peculiar de construir um índice fotoquímico do efeito da luz sobre as superfícies de objetos distantes, sob a forma da própria fotografia. A sensibilidade da emulsão do filme como superfície de registro dos objetos

¹⁴ Antes de sua conversão à antropologia, logo após a participação na segunda Expedição ao Estreito de Torres, em 1898-9, Rivers era um psicólogo que ensinava fisiologia dos sentidos (Quiggin 1942: 96) na Cambridge Medical School. Esta imagem foi descoberta juntamente com seus estudos posteriores sobre os TODA na Coleção Haddon, na Universidade de Cambridge. N. do T. Refere-se à imagem publicada no artigo original e aqui suprimida.

¹⁵ Peirce distinguiu três formas do signo. Os símbolos (a linguagem, por exemplo) têm uma relação arbitrária com seu referente. Um ícone mantém uma relação de semelhança com o referente. Um índice, em contraste, tem uma relação muito direta com seu referente sendo causalmente conectado. A fumaça é um índice do fogo. Peirce argumentava que as fotografias eram tanto ícones (havia uma semelhança embora no caso dos "vortogramas" e de alguns filmes experimentais esta seja mais difícil de estabelecer) quanto índices (em virtude do efeito da luz sobre a emulsão do filme).

¹⁴ Afirmar que existe uma "contradição" entre o Barthes que argumenta serem as fotos "mensagens sem código" e o que defendia ser a fotografia polissêmica determinada pela legenda unívoca "a certeza da palavra" é não compreender a questão relativa a esta "inconsistência despreocupada" (MacCabe 1985:1). Como observa ainda MacCabe: "a recusa de Barthes de um significado canônico para seus próprios textos e a ética advinda de uma descontinuidade fundamental de significado e do eu surgiram como uma ameaça (...)" (ibid.). Em seus textos (e isto também é provavelmente verdade com relação aos escritos de Bourdieu sobre a fotografia), o foco oscila imperceptivelmente entre as avaliações relativas a percepções da fotografia "populares" e pessoais, e afirmações quanto à sua ontologia.

¹⁵ N. do T. Poignant, R. Survening the Field of View: The Making of the RAI Photographic Collection, publicado na mesma obra que este artigo.

expostos na frente das lentes tem satisfeito, tanto na ciência (Green 1985; Sekula 1986) como no público (Bourdieu 1965; mas ver também Krauss 1984), o desejo pelo que Tagg caracteriza desdenhosamente como uma "certeza pré-linguística" (1988:4), por um significado que existe anteriormente às tentativas de representá-lo. Como observa Sekula:

Nada podia ser mais natural do que (...) um homem tirando da carteira um instantâneo e dizendo, "Este é meu cachorro". (1982:86)

Menos de quatro anos depois da descoberta da fotografia, Feuerbach lamentava que "nossa era (...) prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser" (*The Essence of Christianity*, citado por Sontag 1979:153). Desde então, o poder da fotografia de instituir um mundo de imagens que substituiu seus referentes tem continuado a preocupar os teóricos (ver Boorstin 1963; Baudrillard 1983; Krauss 1981), e é encontrado a todo instante em nossa vida diária (ver a discussão de Greenblatt (1987:10-11) sobre a fotografia das Quedas de Nevada gravada em alumínio, para que um público cético possa compará-la com a realidade diante deles).

Até mesmo alguns dos textos¹⁶ de Roland Barthes descrevem a fotografia como sendo privilegiada de modo único, embora, como veremos mais tarde, ele forneça um número equivalente de argumentos a favor da natureza indefinível e polissêmica do veículo. A fotografia, escreveu ele a certa altura, não envolvia qualquer transformação ou "permuta" entre

objeto e imagem fotográfica. A imagem não era realidade, mas era seu "análogo perfeito", "uma mensagem sem código" (1983:196); e no término de sua vida, após a morte da mãe, ele descobriu finalmente uma imagem dela que "reunia todos os predicados possíveis dos quais o ser de minha mãe era composto" e que, embora fenomenologicamente fosse um objeto "comum", constituiu para Barthes, em sua dor, "utopicamente, a ciência impossível do ser único" (1984:70-71; ênfase original). Em sua manifestação final, ao menos, Barthes desempenha um papel importante na primeira história da fotografia. Procuremos a esta altura algumas das possibilidades e implicações desta primeira versão da história da fotografia, na qual uma antropologia que ainda engatinhava, com pretensões a tornar-se ciência, usa este veículo novo e superior em sua busca para representar áreas de escuridão sob a luz reveladora da investigação. A história deste relacionamento, que é tratada com mais profundidade por Poignant¹⁵, pode, para os propósitos deste ensaio, ser dividida em dois movimentos. O primeiro deles, indo do começo da antropologia e da fotografia até a virada do século, assinala uma união produtiva entre duas práticas ansiosas por "des-platonizar" o mundo e que compartilham uma linguagem comum da penetração da luz e transcrição de disjunções temporais (Wright 1987). O segundo, tornando-se mais manifesto da virada do século em diante, viu o deslocamento gradual para um mundo de significado invisível e internalizado, em estratégias antropológicas re-platonizadoras tais como a preocupação com a "estrutura social". Apesar de terem sido justamente criticados por sua natureza sincrônica e



metaforização geométrica e mecânica desajeitada, os “fatos sociais” que eles mobilizaram não foram considerados um objeto apropriado para a fotografia.

Crucial para a mudança entre estes dois movimentos foi a emergência do pesquisador de campo como legalizador central do empreendimento antropológico que, com sua forma semioticamente idêntica ao “ritual da fotografia” (Tomas 1982; 1988), teve condições de invocar e substituir os códigos anteriores da verdade.

A tendência “des-platonizadora” da fotografia encontrou uma vítima anuente na antiga antropologia. Quando, em 1893, Everard im Thurn, em sua defesa de um novo papel para a câmera na antropologia (e que, em teoria ao menos, marcasse um passo importante em direção à fotografia de campo documental), queixou-se de que até aquela data os objetos da fotografia poderiam muito bem tanto estarem vivos quanto mortos, ele não estava condenando os desejos não expressos da antropologia de controlar objetos mudos em seu macabro museu de raças em extinção e fatos pouco conhecidos. Antes, ele estava sugerindo friamente o abandono do que havia sido um privilégio antropológico claramente articulado do imóvel e do silencioso sobre o movido e o vivo. Isto pode ser visto, em parte, como uma consequência do treinamento médico de muitos antropólogos do século dezenove e da adoção mais ampla, por todas as investigações das quais o homem era objeto, de um modo de indagação cuja origem era médica:

Aquilo que esconde e envolve, a cortina de escuridão sobre a verdade,

é paradoxalmente vida; e a morte, pelo contrário, revela à luz do dia o cofre negro do corpo: vida obscura, morte límpida, os valores imaginários mais antigos do mundo ocidental cruzam-se aqui em uma estranha interpretação equivocada que é o próprio significado da anatomia patológica (...) A medicina do século dezenove era perseguida por aquele olho absoluto que cada-verza a vida e redescobre no corpo a nervura frágil e rompida da vida. (Foucault 1976:166; citado por Jay 1986:21)

A autópsia – literalmente (meu) “próprio olho” (Hartog 1988:xix) – situava-se no ápice deste exame visual contingente à morte, a cessação do tempo que Barthes (1977:44) enfatizava continuamente e que, na opinião de Christian Metz, faz da fotografia estática um fetiche poderoso (Metz 1985). No “imediatismo espacial e na anterioridade temporal da fotografia” (Barthes:ibid), podemos ver talvez o precursor invertido do “presente etnográfico” da monografia pós-malinowskiana. Assim, ao encenar esta metáfora tanatográfica específica, a fotografia também pactua com a antropologia no distanciamento temporal de seu objeto (Fabian 1983; Thomas 1990). No caso da fotografia, o momento fracionário da exposição produz necessariamente um *memento mori* imediato, enquanto no caso da antropologia este deslocamento temporal, sob forma de “presente etnográfico”, pode ser visto servindo a interesses¹⁷ de poder específico.

O índice não fotográfico na prática da antropometria serviu, no século dezenove

¹⁷ Fabian argumenta que “a antropologia surgiu e estabeleceu-se como um discurso alocrômico; é uma ciência de outros tempos, de outro tempo. É um discurso cujo referente foi retirado do presente do sujeito que fala/escrive” (1983:143).

ve, para transformar o vivo em imóvel, o sujeito em objeto. Na verdade, nesta transformação jaz a própria definição de ciência e objetividade. Assim, Denzil Ibbetson, presidente da Sociedade Antropológica de Bombaim, defendeu, em 1890, a confiabilidade indexical da antropometria na palestra *The Study of Anthropology in India*.

Em primeiro lugar e em alguns aspectos mais importantes que tudo, porque absolutamente confiável, temos a confirmação física de fato dos indivíduos que são parte de qualquer unidade tribal ou de casta (...) Qualquer um que tenha feito a tentativa pode compreender bem como é difícil obter uma declaração completa e precisa, sobre um determinado assunto por meio de indagação verbal, de um oriental e ainda mais de semi-selvagens (...) As medições cranianas, por outro lado, estão provavelmente quase que livres das conjecturas pessoais do observador. (Journal of the Anthropological Society of Bombay 1890:121)

Uma distinção semelhante entre diálogo e observação é feita por Tylor, que advertia os pesquisadores contra fazer “perguntas não necessárias” e defendia em vez disso a observação dos “rituais religiosos praticados” (Stocking 1983:72).

Talvez o uso mais elaborado do índice fotográfico e de outros seja a pesquisa fotográfica e estatística de Portman e Molesworth sobre as Ilhas Andaman, completada em 1894. M.V. Portman fez onze

volumes de fotografias que mostravam andamaneses na frente de telas quadriculadas (um aperfeiçoamento posterior da grade de Lamprey. Ver Desmond 1982:55 para dois exemplos), estudos faciais, de frente e perfil, e longas seqüências narrativas que ilustravam os procedimentos para a fabricação de artefatos tais como enxós e arcos. Havia quatro volumes de estatísticas adicionais compostos de tabelas impressas com o título de *Observações sobre caracteres externos*. Estes produziram cinquenta e quatro itens de informação, e foram anexados traçados da mão direita e do pé esquerdo de cada sujeito. Uma página final em branco deixava espaço para informações mais detalhadas, incluindo, em alguns casos, uma avaliação do temperamento do sujeito (no caso de Riwa, vol. 14, “nervo-sangüíneo”).

A enorme diligência de Portman e Molesworth era direcionada para a produção de normas estatísticas. Eles fornecem números no prefácio para altura média, batimentos de pulso por minuto, padrão de respiração abdominal, de respiração, temperatura e peso dos homens das Ilhas Andaman do Norte. Mas esta bateria de dados pode também ser vista como uma manifestação de um conhecimento ocidental superior sustentado pela visão, e, neste caso, pela fotografia. A possibilidade de que os andamaneses do norte tivessem maior poder de visão do que seus governantes é algo que Portman e Molesworth estão claramente ansiosos por diminuir:

Descontando-se a precisão ganha com a prática e a necessidade, a visão deles não parece ser superior a de nenhum eu-



ropeu comum que, se passasse pelo mesmo treinamento, veria tão bem quanto eles.

Já ouvi pessoas expressando assombro face à maneira pela qual eles nomeiam precisamente outro andamanês que possa estar a uma distância considerável, mas deve ser lembrado que eles distinguem pelo andar, etc., como nós, e além disso sabem quem esperam ver naquele lugar em particular e, portanto, estão à espera. Já os vi, quando não estão preparados, cometerem muitos erros, enquanto que um europeu ao lado deles dava o nome exato da pessoa vista. (Prefácio de Measurement and medical Details: Male Series: North Andaman Group of Tribes (Medições e detalhes médicos: série masculina: grupo de tribos das Andaman do Norte), 1894:2)

Onde a visão situava-se como o paradigma do conhecimento privilegiado, só poderia ser assim. Dentro dos limites desta passagem jaz mais uma demonstração da aliança do conhecimento ocidental sobre o "Outro" com a visão, pois a possibilidade de que os andamaneses tenham poderes superiores é recebida auditivamente (e é conseqüentemente incorreta), ao passo que a verificação de sua visão inferior é registrada visualmente ("Eu ouvi" contra "eu vi" o "mero boato" contra o depoimento da "testemunha ocular").

A matriz, a fotografia, a visão, o conhecimento ocidental, o poder, já foram, espero eu, suficientemente demonstrados neste esboço rápido da primeira história

da fotografia. Nesta versão, no contexto do colonialismo, o poder "divino" da fotografia chega para refletir a habilidade tecnológica e epistemológica do ocidente:

as nações pagãs da antigüidade adoravam o sol (...) mas nós aprendemos uma lição mais sábia, utilizamos cientificamente o objeto da adoração pagã e fizemos seus raios dourados subservientes aos propósitos de uma vida artificial. (Discurso introdutório do The Photographic News 1858, citado por Wright 1987:ii)

Mas, escrevendo em 1962, Luc de Heusch observou a ausência de fotos nas monografias. Algumas vezes, escreveu ele, "um etnógrafo chega a publicar retratos de homens que conheceu e gostou, mas o faz com considerável relutância como se o poder emotivo da foto, sendo estranho a seu propósito, embarassasse-o" (1987:107). Isto pode explicar o desapontamento criado pelos retratos, mas não resolve a questão do desaparecimento crescente da imagem fotográfica não retratística. Este desvanecimento ocorreu primeiro nas páginas dos jornais acadêmicos e depois nas monografias etnográficas, tornando-se cada vez mais normativa a existência de páginas densas com textos escritos sem interrupção.

Uma explicação para a eliminação parcial da imagem fotográfica (como prova indexical de "estar ali") no período do pós-guerra estaria na vitória da pesquisa de campo e no fato de que a antropologia

¹⁸ Uma representação fílmica literal disto ocorre na primeira versão para o cinema de Drácula, o Nosferatu (1923), de F.W. Murnau, na qual uma cena que se passa após o personagem central cruzar uma ponte, a caminho do castelo de Drácula, é impressa em negativo, "sugerindo o encontro dialético com a diferença, em termos de uma inversão de cabeça para baixo de valores" (Richardson 1991:20).

¹⁹ Para argumento semelhante, em termos de "experiência subjetiva", ver Clifford (1988:37).

absorveu tão profunda e subliminarmente o idioma da fotografia dentro da produção de seus textos que esta tornou-se invisível, como uma gota de óleo expandindo-se sobre uma superfície de águas claras. Já mencionei a tendência re-platonizadora da antropologia do século vinte, e uma outra explicação para isto pode estar na tentativa sem tréguas que a disciplina faz para se distanciar de outros gêneros imaginários tais como a fotografia de viagem e a "foto-texto" emergente (ver Pratt 1986 para um argumento semelhante). Mas será possível que a fotografia, e uma metaforização de seus procedimentos técnicos e rituais, tenha influído tanto na determinação dos rascunhos e das marcas sobre a superfície das páginas das monografias etnográficas, que tenha assegurado sua própria redundância a ponto da superfície do registro fotográfico só poder ser justificada, na antropologia, quando aliada a algum outro impulso como a "narrativa", a qual permite que ela se constitua em "filme"?

Como isso pode ser? Uma linha de especulação poética proporia o seguinte: o novo e heróico antropólogo/etnógrafo pesquisador de campo localizou o "de longe" que Rousseau havia identificado, desde muito, como essencial para o estudo do "Homem", como um lugar definido ("o campo") ao qual o antropólogo tinha de se expor indexicalmente por um determinado período (cerca de dois anos, no modelo de Malinowski). Uma combinação da ênfase de Durkheim na importância do distanciamento como garantia dos "fatos sociais", com a situação dos antropólogos como membros da metrópole imperial e colonial significou que, quase

sempre, "o campo" era um lugar caracterizado como "remoto" (Ardenner 1987), inversamente à sociedade do etnógrafo, uma periferia adventícia. Assim, a exposição do antropólogo aos dados ocorria durante um período de inversão da sua realidade normal, uma situação que é formalmente análoga à produção do negativo fotográfico, quando os raios de luz essenciais que garantem a verdade indexical da imagem incidem sobre a emulsão do negativo (esta analogia foi sugerida primeiro por David Tomas em comunicação pessoal).¹⁸

A fotografia revela-se, assim, muito menos e muito mais importante do que havíamos pensado. O antropólogo trouxe para sua própria pessoa as funções de uma placa de vidro, ou de uma tira de filme¹⁹ que, tendo sido preparada para receber e registrar mensagens em forma de negativo durante um momento de exposição no "campo", possui a capacidade, após um processo apropriado, de apresentá-las em um estado "positivo" na monografia etnográfica.

A outra história da fotografia e da antropologia

A segunda história da fotografia (que demorou mais para emergir) argumenta que, com referência à narrativa cronológica e à análise das imagens, a fotografia não só não foi capaz de validar sua reivindicação como verdade, mas que sempre demonstrou, em seus gestos inconscientes, uma falta de confiança em si a todo instante:

Nada podia ser mais natural do que (...) um homem tirando um instan-



tâneo da carteira e dizendo, "Este é meu cachorro". (Sekula:86; ênfase acrescentada)

Já sugeri que a mitologização de Malinowski assinala o deslocamento crítico da linguagem indexical da fotografia para uma área de "cultura" e seus análogos, a qual era precisamente o terreno que, para figuras como Ibbetson, situara-se para além das possibilidades da indexicalidade. Enquanto que anteriormente havia sido a câmera quem registrara a refração da luz nos objetos, agora era o antropólogo-pesquisador de campo que adentrava no que foi articulado como um relacionamento sem interferência com as pessoas que ele estudava. A observação participativa, transcrita em textos monográficos, apreendia a alma de uma pessoa.

Esta segunda história argumenta que, primeiro, aquela "certeza" é o efeito de outras estruturas não fotográficas, e, segundo, que esta certeza, de onde quer que advenha, sempre foi muito frágil.

Jean La Fontaine iniciou recentemente sua definição do que *é* a antropologia social em termos do que ela *não é* (La Fontaine 1985:1), comentando que essa estratégia de identidade, baseada na diferenciação negativa, é um expediente inovador para uma disciplina florescente, que antes *estava* absolutamente certa do que o seu "é" era. Mary Louise Pratt, em contraste, argumentou que um trabalho de campo textual, baseado na antropologia, sempre definiu-se a si próprio como gênero usando uma estratégia negativa. Ela mostra, por meio de uma análise dos pioneiros etnográficos da verossimilhança monográfica, que a antropologia sempre

se revelou como sendo mais uma "não alguma coisa" do que uma "coisa em si". Sua identidade sempre se estruturou através da superioridade e da diferença, sua autoridade era maior *do que* a do visitante casual cuja presença cândida e presunçosa era freqüentemente invocada na retórica de verdade da antropologia (Pratt 1986:27), e ela sempre foi uma coisa *diferente do que* se encaixaria no gênero dos relatos de viagem.

A ciência malinowskiana da fotografia e de seus rivais estigmatizados existiu no mesmo relacionamento "logocêntrico" de dependência oposicional hierárquica que existe entre a fala e a escrita (Derrida 1976), e, o que é mais interessante, entre a fotografia e a pintura.²⁰ A anterioridade temporal da fotografia pode ser atribuída a uma antropologia baseada no deslocamento temporal de seu objeto (Fabian 1983). Entretanto, o papel da fotografia como uma forma de discurso (Benjamin observou que ela possuía a rapidez do discurso) a predispõe, em um sentido mais positivo, para o registro daquelas culturas que, de acordo com um paradigma antropológico ao menos, existem antes dos efeitos corruptores da escrita (estou pensando na discussão de Lévi-Strauss sobre os nambikwara em *Tristes Trópicos* 1976:322-416). Parece haver uma afinidade aqui entre a presença natural da fotografia e a presença natural do primitivo, embora ambas as idéias sejam igualmente questionáveis.

Em 1883, o fotógrafo dos aborígenes australianos em cenários reconstruídos, J.W. Lindt, declarou que:

Eu sempre dei a maior atenção à produção de negativos com o má-

²⁰ A fotografia possui uma autoridade muito parecida com a da palavra falada, dentro do que Derrida chamou de "fonocentrismo" ou privilégio da fala sobre a escrita. Para ele, o Phaedrus, de Platão, que ataca a escrita como uma contaminação do significado autopresente do logos, exemplifica uma tradição ocidental de logocentrismo e também demonstra, ao mesmo tempo, a violência no interior deste texto escrito que sustenta, em suas inscrições, a primazia da fala. A fala é privilegiada porque, ao se entrar em uma relação com ela, a pessoa é colocada em proximidade com o falante, e o ouvinte pode interrogá-lo sobre suas intenções e significados desejados. O discurso oral possui uma contiguidade privilegiada com o personagem que se comunica, o que pode decidir qual o significado pretendido da declaração (ver Derrida 1976, Burgin 1982: 54). No que se refere a isto, o relacionamento poderia ser descrito como indexical, como a fotografia. O efeito da luz sobre os produtos químicos é diretamente análogo às intenções confirmáveis do falante. A escrita, por outro lado, é como a pintura, já que o que consumimos como leitores está cortado da fonte ou de sua veracidade. Como leitor, posso interpretar qualquer escrito da maneira que quiser, do mes-

(Cont. na pág. seguinte)

mo modo que uma pintura (definida como "arte") é usada para evocar certas reações indeterminadas e ilimitadas. Nos textos escritos, da mesma forma que na pintura, o significado é constantemente adiado e deslocado, e a presença nunca é obtível na medida em que o leitor experimenta o prazer da sua pluralidade. Estou argumentando aqui que, assim como Derrida defende que a fala revela-se inevitavelmente (através da sua autodesconstrução) como uma forma de escrita, da mesma forma, a fotografia revela-se inevitavelmente como uma forma de pintura/escrita.

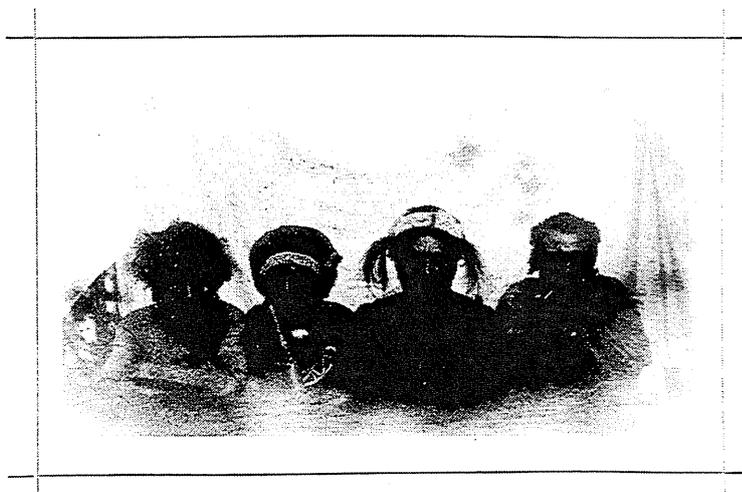
ximo possível de perfeição no que diz respeito à expressão, luz e pose; e é sobre estes negativos que o trabalho do retocador se revela com mais proveito, enquanto que ao mesmo tempo a qualidade do negativo capacita-o a manter a semelhança (a parte vital do retrato fotográfico) intacta. (1883, prefácio para Lindt 1886; ênfase acrescentada)

Semelhantemente, Gregory Bateson estava ansioso para distanciar as imagens em *Balinese Character: a photographic analysis* da ameaça concreta de um visual não indexical:

Em um grande número de casos foi feito um sombreamento no processo de ampliação das fotografias,

mas isto não acrescenta qualquer traço à foto, tornando possível apenas que o papel dê uma versão mais completa do que está presente no negativo. (1942:41)

No caso de Lindt e Bateson, a verdade indexical está garantida por sua profundidade no negativo, e seus poluentes ameaçadores estão localizados na superfície. Da mesma forma que a arqueologia confia nas verdades objetivas dos fragmentos de "cultura material" enterrados, ocultos da poluição de superfície do presente pela profundidade, a fotografia conta com uma espacialização de sua anterioridade temporal dentro do negativo. Estar profundamente enterrado no negativo é ser verdadeiro, do mesmo modo que o fato de ser "primeiro",



MOUNTAIN TRIBES OF NEW GUINEA
The first photograph taken at the Mountain Tribes of New Guinea
MOUNTAIN TRIBES OF NEW GUINEA
THE MOUNTAIN TRIBES OF NEW GUINEA

"A primeira fotografia tirada das tribos das montanhas do sudeste da Nova Guiné." Fotografia de A.P. Goodwin. Impressão em Albúmen sobre cartão com texto impresso. (Cortesia do Museum of Archaeology and Anthropology, Universidade de Cambridge)



estar "antes" dos outros (como na Ilustração 51, a "Primeira fotografia tirada das tribos das montanhas do sudeste da Nova Guiné" (1889), de A. P. Goodwin) deposita sua confiabilidade no ineditismo.

Mas isto indica algo significativo, porque a "verdade", aqui, parece estar em retirada, escondendo-se de um presente de superfície, desesperada por estabelecer que *seu* registro vem antes de todas as imagens (falsas?) subsequentes. É possível perguntar-se como isto pode acontecer se a fotografia é aquele instrumento todo poderoso, bom e mau, que descre-



"Uma família toda." Frontispício de *A Description of a Singular Aboriginal Race Inhabiting the Summit of the Neilgherry Hills, or Blue Mountains of Coimbatore in the Southern Peninsula of India* (*Descrição de uma raça aborígine singular que habita o alto das colinas Neilgherry, ou Montanhas Azuis de Coimbatore na península do sul da Índia*), do capitão James Harkness, 1832. (Cortesia da Balfour Library, Pitt Rivers Museum, Universidade de Oxford)

vemos na primeira história do veículo. Por que, se desde a data de seu nascimento a pintura estava morta, como se afirmou, a fotografia (no ocidente, ao menos) bateu em retirada para o âmago do negativo a partir desta interferência assustadora em sua superfície?²¹ Talvez algumas pistas para a resposta possam surgir de um exame do uso incerto da fotografia feito por W.H.R Rivers e C.G. Seligman, dois veteranos da segunda Expedição ao Estreito de Torres (1898-9), que veio a simbolizar o início de uma era nova, reconhecivelmente moderna, no uso da câmera pelo antropólogo. Na experiência deles podemos, talvez, ver mais evidências daquilo que a outra história da fotografia identificaria como o desdobramento perpétuo da autoridade fotográfica, uma linha de fratura desconstrutiva que corre sob ela e através da qual o literal sempre se revela em figuras trópicas, o indexical torna-se icônico e simbólico, e a fotografia torna-se nada mais que uma forma de pintura. Como, em outras palavras, a "autoridade" da fotografia veio parecer tão incerta quanto a da pintura.

Os *todas*, dentre os quais Rivers (e, por curto tempo, Thurston) iniciou pesquisa de campo em 1901, tinham sido, há muito, alvo do interesse acadêmico. Durante algum tempo, sugeriu-se que eles seriam uma das tribos perdidas de Israel. Em 1832, Harkness ilustrou seu *A Description of a Singular Aboriginal Race Inhabiting the Summit of the Neilgherry Hills* com um frontispício mostrando um grupo *toda* de "um modo que sugeria uma família patriarcal judaica" (Rooksby 1971:113) e concluiu que o viajante ficará a se perguntar "QUEM ELES PODEM SER?" (Ilustração 52). Estas primeiras representações, como observou John Falconer (1984), dão bastante subs-

²¹ Outras tradições culturais nunca tentaram buscar esta pureza da imagem fotográfica (ver Sprague 1978; Gutman 1982).

tância a queixas da época com respeito à “europeização” de povos não ocidentais na mídia²² pré-fotográfica. Mas segundo a perspectiva de Rivers, no começo do século vinte, a fotografia não havia provocado grandes mudanças na representação dos *todas* e, em sua publicação de 1906, podemos ver claramente suas tentativas vacilantes de definir uma fotografia antropológica capaz de representar os *todas* sem estetização. A este tempo, os *todas* estavam fotograficamente definidos, em grande parte, através da visão dos estúdios, como Bourne e Shepherd, que os fotografaram em grupos familiares em torno de suas casas. *The Living Races of Mankind*, um exercício inicial de “para-etnografia”, reproduziu um destes retratos como uma ilustração de página inteira e observou que o semblante dos *todas* era “do tipo que estamos acostumados a associar aos antigos romanos” e que eles habitam “um tipo de Suíça tropical [onde] vestidos com uma espécie de toga, tendo um braço e uma coxa cobertos, eles têm um ar de grandeza” (Hutchinson et al. c. 1900:188).

Para Rivers, como para outros antropólogos desde então, a prova de rigor metodológico jazia no des-encantamento. Os primeiros textos desempenham o papel dos “meros viajantes” ou “observadores casuais” que, como argumenta Pratt, substancializam o discurso prévio e inferior contra o qual a antropologia esforçou-se por se posicionar. Podemos ver aqui a ciência de Jean La Fontaine da “não alguma coisa” esforçando-se por nascer. A crítica textual de Rivers do Romantismo inicial é, como a segunda história da fotografia nos levaria a suspeitar, insustentável em suas imagens. Algumas de suas ilustrações fotográficas são reproduções de Breeks (1873), mas a maioria são fotografias técnica-

mente pobres de autoria do próprio Rivers, ou estudos artificiais e pitorescos do estúdio de Wiele e Klein²³. As fotografias de Rivers esforçam-se por ter um funcionalismo documental; as de Wiele e Klein apresentam uma visão pastoral de uma arcádia frondosa²⁴. A todo instante, a tentativa de Rivers de apresentar os *todas* como estruturados pelas “necessidades práticas de sua vida diária” (1906:26) é subvertida pelas imagens de Wiele e Klein, nas quais eles são mais uma vez dignos senadores romanos com um “ar de grandeza” acentuado (ver Rivers 1906: gravuras 1-2).

Os *vedas*, entre os quais Seligman trabalhou em 1907-8, foram também assunto de uma produção fotográfica massiva. Este trabalho de estúdios mostra de que modo W.H.L. Skeen, Scowen, Plâté e a Companhia de Apotecários de Colombo os esteriotiparam como os “homens selvagens” do Ceilão. As fotografias sugeriam que eles passavam todo seu tempo na selva agarrados a armas de caça. O trabalho de campo de Seligman, entretanto, revelou que:

Com todos meus esforços fui capaz de encontrar apenas quatro famílias, e saber de duas outras que, creio eu, jamais haviam praticado cultivo (...) os danigalas que praticavam cultivo tinham assumido o papel de homens primitivos profissionais (...) eles são comumente chamados para serem entrevistados por viajantes na posta mais próxima, onde aparecem usando apenas a reduzida vestimenta veda, ao passo que, quando não estão em exibição, vestem-se de forma semelhante à do campônio singalês das vizinhanças. (Seligman 1911:vii)

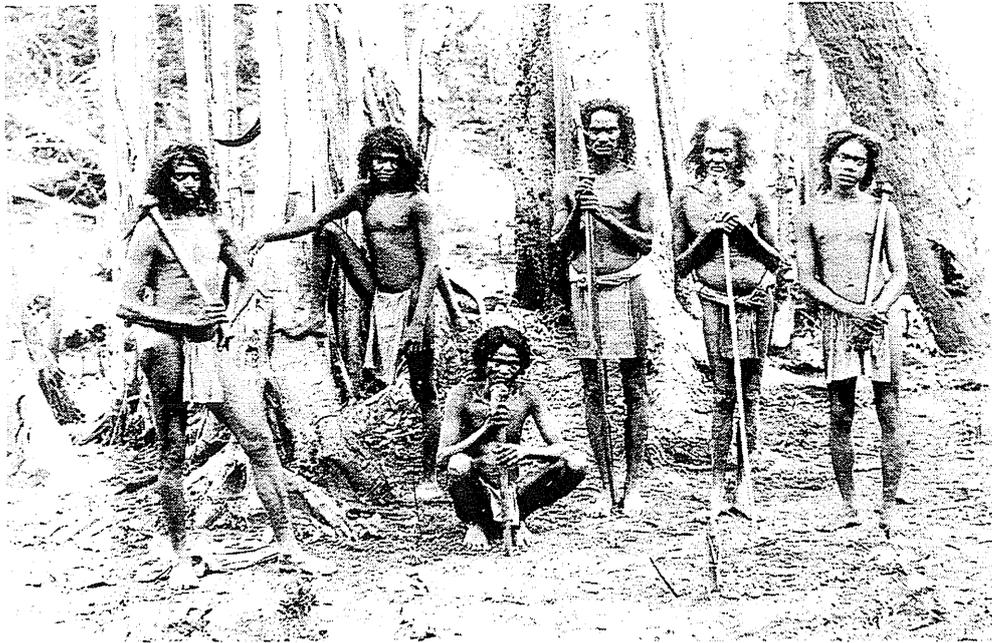
²² Ver Falconer 1984, e as críticas dos Himalayan Journals, de Hooker, no Bengal Asiatic Society Journal 1871:393, feitas por W.T. Blandford.

²³ Atribuídas as fotografias ao próprio Rivers e a Wiele e Klein variadamente com base no formato. As imagens da Coleção da RAI são uma mistura de imagens pequenas, amadoras, que presume-se serem de Rivers, com estudos tecnicamente muito mais competentes, os quais supõe-se serem trabalho de Wiele e Klein.

²⁴ N. do T. Ver Hookings, P. The Yellow Bough: River's Use of Photography in the Todas, publicado originalmente no mesmo volume que o presente artigo.



"Grupo Bendiagalge", de C.G. Seligman, um detalhe do mesmo é reproduzido em Seligman (1911: ilustração III) como "Grupo de Vedas de Henebbeda e Bingoda." (RAI 4625)

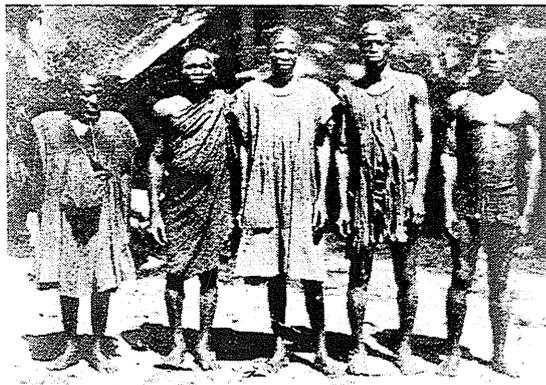


"Grupo de Vedas." Estampa em albúmen, de W.H.L. Skeen and Co., c. 1880. (RAI 5118)

²⁴ A tática de Seligman pode ter sido parcialmente responsável pela declaração de Malinowski, em *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia* (*A vida sexual dos selvagens do noroeste da Melanésia*), de que: Uma lacuna lamentável, mas de difícil solução, é o número pequeno de ilustrações em relação direta com a vida erótica. Uma vez que esta, entretanto, se passa em profunda sombra, literal e figurativamente, as fotografias só poderiam ser falsas, ou na melhor das hipóteses, posadas e a paixão (ou sentimento) falsa ou posada não tem valor. (1929:xxii)

A exposição indexical de Seligman aos *vedas* durante a pesquisa de campo permitia-lhe ver por detrás das “verdades” icônicas e simbólicas dos viajantes (os *vedas* “tinham aparecido” e “dito que eram” colecionadores de caçadores). Tendo descoberto assim que o efeito de superfície podia ser enganador, Seligman é então confrontado com um problema em seu uso de uma série de ilustrações fotográficas sobre as quais detalhes esclarecedores haviam sido pintados. O retoque era um procedimento de rotina para publicação a este tempo, e Seligman explica que a luz escassa na “profundidade das selvas” necessitava de subexposição, apesar do uso de chapas rápidas (Seligman 1911:viii). Seligman avisava seus leitores de que as imagens haviam sido “mais ou menos falsificadas” e, para que ninguém as confundisse com fotografias *verdadeiras*, todas estavam marcadas com um asterisco no final da legenda.

Parte da estratégia de Seligman aqui é certamente delimitar a separação de uma



“Chefes kajji”, tirada de *The Tailed Headhunters of Nigeria* (Os caçadores de cabeça com rabo da Nigéria), pelo major A.J.N. Tremearne, 1912: opp. p. 104.

área de verdade antropológica de outra de fraude para-etnográfica, através de uma retirada estratégica na qual, porque algumas de suas fotografias são reconhecidas como “falsas”, a maioria é considerada “verdadeira”.²⁴ Isto era duplamente necessário porque formalmente muitas das fotos “verdadeiras” de Seligman “pareciam” produto dos primeiros estúdios comerciais. Assim a imagem de Seligman de um grupo de *Vedas* de Henebeda e Bingoda (Ilustração 53) possui uma afinidade com uma grande estampa em álbumen (Ilustração 54) da década de 1880, produzida por W.H.L. Skeen e Cia. Ambas mostram um grupo em um cenário florestal carregando arcos e machados e olhando diretamente para a câmera. A natureza privilegiada da representação antropológica não está de modo algum clara aqui (nem em qualquer outro lugar, na verdade). No processo necessário de “destacar-se por contraste de discursos adjacentes e antecedentes” (Pratt 1986:27), o Deus da Verdade quixotesco na fotografia antropológica exigia o sacrifício de vítimas cuja



“Norte do Texas, manhã de domingo em junho de 1937.” Fotografia de Dorothea Lange. Publicada em Lange e Taylor (1939) com a legenda “Todos arrendatários de fazendas despejados. O mais velho com 33 anos.” (Cortesia da Biblioteca do Congresso)



morte está marcada por um asterisco (Pinney 1990). Os princípios da primeira história da fotografia não nos levam a esperar que um preço tão alto seria necessário.

A fim de concluir, examinemos, pela terceira e última vez, a observação de Sekula de que:

Nada podia ser mais natural do que (...) um homem tirando um instantâneo da carteira e dizendo, "Este é meu cachorro". (1982:86)

Podemos notar a esta altura que nada parece mais natural do que esta afirmação do óbvio necessitar ser proferida, um fato comprovado pelo dono do cachorro na legenda falada "Este é meu cachorro". Esta validação da fotografia indexical pelos caprichos meramente simbólicos da linguagem, a vitória do "mero boato" sobre a claridade de visão, resiste a uma investigação mais profunda, pois indica uma retroversão geral da fotografia em direção a outras ordens do signo. Da mesma forma que Leslie Woodhead "explica" sua foto dos *Mursi* assistindo parte de um filme da série *Disappearing World* sobre eles próprios com uma referência a uma pintura de Magritte,²⁵ a verdade das fotografias muitas vezes parece estar "ancorada", nas palavras de Barthes, a um signo²⁶ textual simbólico que age como um "contra-tabu" (Barthes 1971:43; citado por Baker 1985:170). O ato de expor a emulsão do filme a objetos que refletiram a luz parece subitamente menos importante à medida que o signo visual "motivado" começa a ocupar o segundo lugar

atrás da identidade arbitrária da linguagem:

A imagem congela um número infinito de possibilidades; as palavras determinam uma certeza única (...) é por isso que todas as fotografias de notícias são legendadas. (Barthes 1983:13; citado por Baker; ibid.)

As possibilidades de se escrever ou ler errado as imagens, e as fotografias em especial, parecem estar limitadas a um nível muito básico por causa do que Barthes chamou de sua mensagem "denotativa". Assim, a ilustração dos chefes *kajji* (Ilustração 55), tirada de *The Tailed Headhunters of Nigeria*, um trabalho de 1912 do major A.J.N. Tremearne, é, como teria argumentado Barthes, denotativa e, indisputavelmente, a fotografia de cinco pessoas. Não é, por exemplo, o retrato do *Titanic* deixando o porto em sua viagem inaugural. Escritores como Bryson e Bertin têm defendido que existe um certo nível de primazia visual que nos capacita a identificar com certeza formas particulares de imagens. Dessa forma, de acordo com Bryson, seria "simplesmente errado identificar (...) uma *Pietà* como uma velha com um cadáver" (Baker 1985:164). Da mesma forma, Bertin argumentou que sob certos sistemas "monosêmicos" (como os mapas) "todos os participantes concordam sobre certos sentidos e concordam em não questioná-los além" (Baker ibid.).

Foi a fé neste poder denotativo da fotografia que sustentou as opiniões esboçadas na sua primeira história. A foto-

²⁵ Woodhead sugere primeiro um paralelo no "capítulo final de algum romance de Agatha Christie", para apontar então um paralelo na pintura: "O aparelho de televisão trouxe para a clareira da floresta algo das rupturas surreais de um quadro de Magritte" (1987:7). Ele tinha na cabeça presumivelmente a série *Condição Humana*, pintada a partir de 1934.

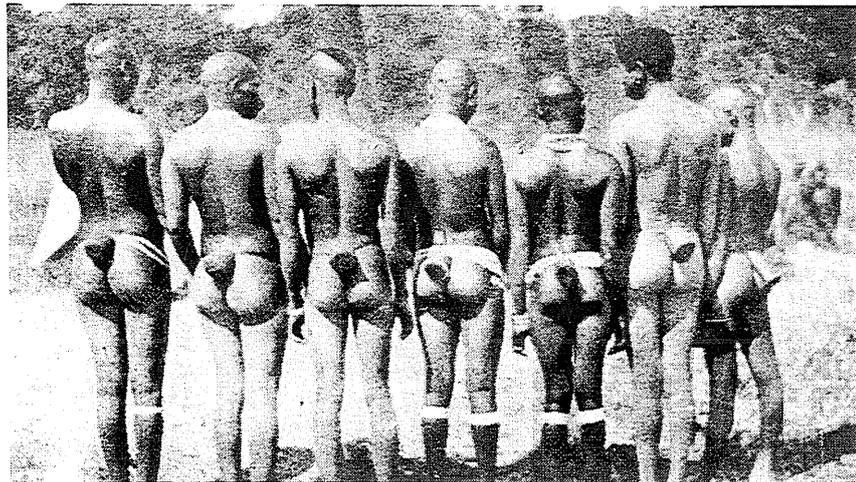
²⁶ Sobre legendas de fotografias, ver Baker 1985, Hutcheon 1988 e Hunter 1988; para fotografias antropológicas, Faris, neste volume; em filmes, Bollag 1988; na pintura Gombrich 1985.

grafia, como o "lápis da natureza", denotava a natureza ao longo da linha reta de transcrição da natureza para a cultura (de referente para fotografia) não havia nenhum espaço para conotação. Mas, para nosso propósito aqui, é difícil definir uma área, ou contexto, de denotação no qual pudéssemos todos concordar sobre qualquer coisa além da distinção clara entre os chefes kraji e o *Titanic*.

Desenvolvamos mais este argumento. Poderíamos dizer que parte do significa-

56. Qualquer que seja nossa resposta pessoal e particular a estas fotografias (e é parte deste argumento que são estas as respostas que interessam), talvez pudéssemos todos concordar que nossa interpretação destas duas imagens é alterada quando as lemos com a ajuda de suas legendas:

1. "Chefes kajji. O homem à esquerda é um anão: sua barba é amarrada com capim, que é comprido e desce até o peito. Isto foi provavelmente



"Mulheres kagoro de Tuku Tozu", de Tremainne, 1912; opp. p. 92 (ver legenda da ilustração 55).

do da ilustração tirada do *The Tailed Heabunters of Nigeria* é o de cinco indivíduos submetidos, que se situam nos antípodas da ordem civilizatória que o major Tremainne dedicava-se a sustentar.

Poderíamos lançar a hipótese, à maneira de Foucault, de que a fotografia está presa em um nexo de visão opressiva cuja função é disciplinar estes cinco indivíduos. Mas não se poderia dizer a mesma coisa da ilustração

te copiado dos kagoma, a tribo vizinha ao sul. O homem seguinte era uma pessoa muito incômoda, estando sempre "contra o Governo". Observar os fios de cauri no saio do homem à direita" (Tremainne 1912:ilustração opp. 104)

"Norte do Texas. Manhã de domingo em junho de 1937. Todos fazendeiros arrendatários despejados. O mais velho tem 33 anos. Todos



americanos, nenhum deles capacitado para votar por causa do imposto de votação do Texas (sic). Todos na WPA (Administração de Projetos de Obras).

Eles sustentam uma média de quatro pessoas cada com 22,80 dólares por mês. “Aonde vamos nós? Como chegaremos lá? O que vamos fazer? Contra quem vamos lutar? Se lutarmos o que vamos levar?” (fotografia de Dorothea Lange, tirada de seu *American Exodus* (Êxodo americano), 1939, citada por Jeffrey 1981:166)²⁷

Entretanto, o efeito da linguagem, o que Barthes chamava de “certeza da palavra”, pode também ser obtido através de inserção dentro de uma linguagem composta puramente de imagens, por meio de sua colocação no interior de uma corrente sintagmática visual.

Adotar a distinção de Saussure entre um plano lateral de linguagem, o *sintagma*, uma corrente de significado na qual as palavras estão seqüencial e contextualmente encadeadas, e um plano vertical, o *paradigma*, nos capacita a ver melhor como isto funciona.²⁸ O sintagma é constituído por um princípio de adição, ao passo que o plano paradigmático opera com o princípio da substituição. Este eixo paradigmático permite, como observou Jakobson, associações metafóricas, enquanto que ao longo do plano do sintagma prevalece uma contigüidade metonímica (Burgin 1982:56). Muitas fotografias têm

o potencial de entrar primariamente em um relacionamento paradigmático (metafórico e vertical) com outras fotografias, como duas fotos samoanas da Coleção Walker²⁹, mas a força significativa é consequência, em grande parte, de um plano contextualizador narrativo horizontal que Eco chamou de (com referência à narrativa cinematográfica) “concatenação sintagmática imbuída de capacidade argumentativa” (1982:38).

Assim, quando vemos a imagem dos chefes kajji no contexto de uma outra imagem do mesmo trabalho que mostra (Ilustração 58) sete mulheres quase nuas, de costas (a legenda diz “mulheres kagoro de Tuku Tozo”, mas a esta altura ao menos, meu argumento não depende de nenhum conhecimento de quaisquer contextualizações outras do que a contigüidade de imagens visuais), ao tomarmos conhecimento de que “chefes kajji” é um subconjunto de um discurso que também inclui mulheres kagoro, torna-se imediatamente inconcebível que uma tal imagem pudesse funcionar como propaganda positiva do tipo “Norte do Texas (...)”, de Dorothea Lange. A única questão que surge da retro-perspectiva do nosso conhecimento da linguagem visual de *Tailed Headhunters* (...) é como conseguimos constituir esta questão como uma possibilidade em primeiro lugar, e como em um estágio anterior tínhamos lançado a hipótese de uma similaridade entre as intenções de Tremearne e Lange.

A proliferação de imagens, a “concatenação sintagmática”, produz aqui um fechamento momentâneo da finitude do significado, o mesmo fechamento de significado que a primeira história da fotografia

²⁷ O *American Exodus* (O êxodo americano) foi um dos produtos do projeto de documentação da Farm Security Administration (Administração de Seguranças nas Fazendas) e é um dos primeiros exemplos interessantes do que agora tornou-se uma ortodoxia do filme etnográfico, uma colaboração entre uma fotógrafa (Dorothea Lange) e um sociólogo/antropólogo (Paul S. Taylor), que usaram o discurso direto dos fotografados como legendas ou narrativa. Lange e Taylor observam em sua introdução que as “citações que acompanham as fotografias relatam o que as pessoas fotografadas disseram, não o que pensamos seriam seus pensamentos não revelados”.

²⁸ Isto pode, apropriadamente, ser compreendido mais facilmente sob forma de diagrama: sintagma (metonímia, contigüidade) e paradigma/sistema (metáfora).

²⁹ A combinação destas duas imagens é tecnicamente uma símile, uma vez que os dois termos da comparação estão presentes.

²⁹ Assim Asen Bali-kei observa que "o efeito final (da experiência visual do filme etnográfico) é facilitar no espectador a percepção de um todo original" (1988:42). Metz nota que ao passo que o filme "nos deixa acreditar em mais coisas, a fotografia nos deixa acreditar mais em uma coisa só" (1985:88)

..... N. Royal Anthropological Institute, de Londres.

³¹ Ver Wright 1987:12.

tinha nos levado a supor que estava na própria substância individual da imagem ou do negativo, como uma coisa em si. Na terminologia de Christian Metz (tomada ao semiótico dinamarquês Hjelmslev), a unidade fotográfica de leitura, ou "léxico", está em processo de ampliação em direção ao léxico do filme. Sem dúvida, a grande base lógica do filme etnográfico é precisamente o contexto e fechamento fornecidos pela concatenação sintagmática, em oposição ao "fetiche" truncado e castrado do "olhar"³⁰ fotográfico. O filme assim representado faz o papel de Malinowski para a fotografia estática de Frazer (Strathern 1987).

Existem várias coleções de fotografias estáticas na Coleção da RAI³¹ que parecem prefigurar e desejar a condição de filme em movimento. Assim M.V. Portman fez longas seqüências narrativas do fabrico de arcos e enxós entre os habitantes das Ilhas Andaman, e o próprio Seligman, em suas longas seqüências de rituais de cura entre os *vedas*, parece obter uma abrangência sintagmática e cinemática. Talvez fosse a aceitação subliminar da indeterminação da imagem o que inclinava os vitorianos a fotografar em prisões, onde a identidade fotográfica era sustentada por outras forças menos transgressoras. Aparentemente tudo que podemos dizer é que o *o que é* da fotografia, como o da antropologia, jaz no seu *o que não é*, o seu contra-texto (cf. Hobart 1985:41; Faris, T. Photography, Power and the Southern Nuba).

Mas esta indeterminação não precisa ser causa de tristeza. Pelo contrário, ela sugere duas conclusões muito proveitosas. Primeiro revela que a função do arquivo (por

exemplo, um arquivo como o chamado "The Royal Anthropological Institute Photographic Collection") é ocupar-se com a disciplina de suas imagens, dentro de uma visão política do mundo e de seus povos baseada na linguagem. O arquivo funciona como uma vasta grade lingüística, envolvendo o que seriam imagens voláteis dentro do que ele espera ser uma certeza que está se estruturando. Aprisionadas dentro da grade do arquivo, as imagens (graças à teleologia do arquivo) tornam-se coisas em si mesmas auto-evidentes. A linguagem do arquivo, tendo preenchido o espaço em branco da fotografia, apaga a natureza indecisa da imagem. Esta é uma das razões porque a primeira história da fotografia esboçada neste ensaio tem sido tão poderosamente persuasiva.

Não é um paradoxo que a antropologia esteja descobrindo a "importância", o "valor de informação", de suas imagens de arquivo precisamente no momento que estas imagens estão se deteriorando e desaparecendo, a afirmação honesta de sua própria insignificância,³¹ já que não significam nada além de:

A perda do que nunca aconteceu, de uma auto-presença que nunca foi dada, mas apenas sonhada e sempre quase desmembrada, repetida, incapaz de aparecer para si mesma exceto no próprio desaparecimento. (Derrida 1976:112)

Se, como parece possível, a mesma imagem de um garoto judeu saltando de um trem em Auschwitz pode servir tanto como uma confirmação do poder do Reich (quando enredada na linguagem do arquivo



nazista), quanto como uma injunção para conter o fanatismo e seus impulsos genocidas (quando usada em uma campanha anti-racista contemporânea), ela se torna tudo e também nada. Se é assim, então o estudo da antropologia e da câmera é transformado de um relacionamento de simples produção, no qual a câmera é uma mera "ferramenta" ou "fio condutor",³² no estudo da determinação (em um primeiro e provisório nível) do "o que é" (ou "o que não é") que jaz na fotografia, através de um estudo das estruturas significativas por meio das quais estas imagens são dotadas de significado e fechadas com significado (Tagg 1988).

A fotografia está sendo agora refotografada. Com isso não me refiro principalmente ao processo de conservação pelo qual a imagem de arquivo deteriorada é reproduzida para outra geração, mas, antes, à maneira pela qual recessos sombrios de arquivos fotográficos estão vindo à tona, e imagens de um passado imaginado sendo trazidas da escuridão para a luz, por projetos que enfatizam as possibilidades recuperativas e forensicas (metáforas médicas novamente!) desta cultura material desenterrada da herança colonial e imperial da antropologia.

Tenho sugerido que assim que estes objetos, fotografias, imagens sejam trazidos à superfície, que sejamos nós como espectadores e intérpretes a determinar seu significado. Escuridão e profundidade, do mesmo modo que a ausência criativa de luz na câmara escura do fotógrafo, são metáforas vitais que introduzem um plano de presença distinto das fraturas de superfície do presente, que é o tempo no qual sempre lemos as fotografias:

Há uma rachadura ali. Construção e desconstrução estão quebradas/perfuradas. A linha de desintegração, que não é reta, contínua. ou regular (...) (Derrida 1987:133)

Em segundo lugar, se mesmo a concatenação sintagmática não é, por fim, nenhuma garantia de um significado contextual fixo, já que contexto é uma questão de treinamento, de estabelecer o contexto do contexto, o sintagma do sintagma, a possibilidade atraente de usurpar completamente qualquer tentativa de obter isto sugere-se por si própria a heterotopia sugerida por Foucault, na qual unidades de leitura liberadas por uma ruptura radical do contexto "tradicional" alinham-se em disjunções surreais (cf. Harkness 1983:4).

A possibilidade destas associações heterotópicas é encorajada e tem origem na crescente conjunção da antropologia com a fotografia, à medida que suas antigas certezas e histórias anteriores caem por terra. As primeiras histórias paralelas da fotografia e da antropologia foram fáceis de demonstrar. O que também está vindo à tona é que tanto a fotografia quanto a antropologia estão descobrindo simultaneamente suas próprias incerteza e impossibilidade. Do mesmo modo que a antropologia está descobrindo sua condição de *antropo-grafia*,³³ um "visualismo" retórico (Fabian 1983:106), a fotografia encontra-se no processo de descobrir que ela é uma *fotologia* baseada na linguagem ou, mais corretamente, *foto-gramática*. Na medida em que os traçados de suas trajetórias se aproximam, passa a existir, pela primeira vez, uma possibilidade de convergência criativa.

³² O apuro tecnológico (que geralmente significa "progresso") é um meio favorito de se organizar histórias do relacionamento entre a antropologia e a câmera. Assim a recente mostra de Peabody, "From Site to Sight" (Do local para o visual), evolui da perspectiva única de Fox Talbot para a abrangência da "Tomografia Axial Computadorizada" (Banta e Hinsley 1986).

³³ Ros Poignant me fez a observação que a "antropografia" era usada na virada do século para denotar um sistema particular de leitura antropométrica. Aqui estou usando-a com um sentido muito diferente, para sugerir as suposições visuais que sustentam o que foi pensado previamente como uma disciplina de palavras. Isto corre paralelo ao programa "a pictorialização da escrita e gramatização da imagem", de Derrida" (Brunette e Wills 1989:100).

Agradecimentos

Neste ensaio, surrúpiei idéias reconhecidas e não reconhecidas de Martin Jay, Chris Wright, James C. Faris, Peter Hoffenberg, Timothy Yates e David Thomas. As idiotices são todas minhas.

Referências bibliográficas

- Ardener, Edwin 1987. 'Remote Areas': some theoretical considerations.' In A. Jackson (ed.) *Anthropology at Home*, ASA 25. London: Tavistoc.
- Balikci, Asen 1988. 'Anthropologists and Ethnographic Filmmaking'. J. R. Rollwagen (ed.) *anthropological Filmmaking*. Chur Harwood Academic.
- Banta, Melissa & Hinsley, Curtis 1986. *Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery*. Cambridge, Mass. Peabody Museum Press.
- Baker, Steve 1985. The Hell of Connotation. *Word and Image* 1(2): 164-75.
- Barthes, Roland 1977. *Image Music Text*. Trans. S. Heath. London: Fontana.
- 1984 (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. R. Howard. London: Fontana.
- 1983. 'The Photographic Message'. In S. Sontag (ed.) *Barthes: Selected Writings* 194-210. London: Fontana.
- Bateson, Gregory & Mead, Margaret 1942. *Belinese Character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- Baudrillard, Jean 1983 (1981). *Simulacra and Simulations*. New York: Semiotext(e).
- Berger, John 1972. *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin.
- Bollag, Brenda 1988. Words on the screen: The problem of the linguistic sign in the cinema. *Semiotica* 72 1/2: 71-90.
- Bonomi, Joseph 1873. A New Instrument for Measuring the Proportions of the Human Body. *Journal of the Anthropological Institute* 2: 180-3.
- Boorstein, Daniel J. 1963 (1962) *The Image or What Happened to the American Dream*. Harmondsworth: Penguin.
- Bourdieu, Pierre 1965. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la Photographie*. Paris: Editions de Minuit.
- Breels, J. W. 1873. *An Account of the Primitive Tribes and Monuments of the Nilagiris*. London: Indian Museum.
- Brunette, Peter & Wills, David 1989. *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton University Press.
- Burgin, Victor 1982. 'Photographic Practice and Art Theory'. In V. Burgin (ed.) *Thinking Photography*. London: Macmillan.
- Clifford, James 1983. On Ethnographic Authority. *Representations* 1(2): 118-46.
- 1988. *The Predicament of Culture*. Harvard University Press.
- De Certeau, Michel 1986. *Heterologies: Discourse on the Other*. Manchester: Manchester University Press.
- De Heusch, Luc 1987. The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films. *Visual Anthropology* 1(2): 99-156.
- Derrida, J. 1976. *On Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Desmond, R. 1982. *Victorian India in Focus*. London: HMSO.
- Fabian, Johannes 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Falconer, John 1984. Ethnographical Photography in India: 1850-1900. *The Photographic Collector* 5(1): 16-46.
- Fernandez, James 1985. *Persuasions and Performances: the play of tropes in culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, Michel 1970. *The Order of Things*. London: Tavistock.
- 2976. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. London: Tavistock.
- 1979. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Harmondsworth: Penguin.
- 1983. *This is not a Pipe*. Berkeley: University of California Press.
- Ginzburg, Carlo 1983. 'Clues: Morelli, Freud and Sherlock Holmes'. In U. Eco & T. A. Sebeok (eds.) *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gombrich, Ernst 1985. Image and Word in Twentieth Century Art. *Word and Image* 1(30): 213-41.
- Green, David 1984. *Classified Subjects - Photography and Anthropology: the Technology of Power*. Ten-8 14:3-37.
- 1985. *Veins of Resemblance: Photography and Eugenics*. *Oxford Art Journal* 7(2): 3-16.
- Greenblatt, Stephen 1987. *Towards a Poetics of Culture*. *Southern Review* 20: 3-15.
- Gutman, Judith Mara 1982. *Trough Indian Eyes. 19th eary 20th photography from India*. New York: Oxford University Press/ Internacional Center of photography.
- Harkness, James 1983. 'Transator's Introduction'. In M. Foucault *This is Not a Pipe*. Berkeley: University of California Press.
- Hartog, Françoise 1988. *The Mirror of Herodotus: The Representation of the Other in the Writing of History*. University of California Press.



- Hobart, Mark 1985. 'Texte est un con'. In R. H. Barnes, D. de Coppet & R. J. Parkin (eds.) *Contexts and Levels. Anthropological Essays on Hierarchy*. JASO Occasional Paper 4. Oxford: JASO.
- Hunter, Jefferson 1988. *Image and Text*. Harvard: University Press.
- Hutcheon, Linda 1988. Fringe Interference: Postmodern Border Tensions. *Style* 22(2): 299-323.
- Hutchinson, H. M., Gregory, J. W. & Lydekker, R. n. d. *The Living Races of Mankind. A popular illustrated account of the customs, habits, pursuits, feasts, and ceremonies of the races of making throughout the world*. London: Hutchinson.
- Ibbetson, D. 1890. The Study of Anthropology in India. *Journal of the Anthropological Society of Bombay* 2: 117-46.
- Jay, Martin 1986. 'In the Empire of the Gaze: Foucault and the denigration of vision in twentieth century French thought'. In *Postmodernism* (ICA Documents 4). London: ICA.
- 1988. 'Scopic Regimes of Modernity'. In H. Foster (ed.) *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press/ Dia Art Foundation.
- n.d. 'Photo-unrealism: the Contribution of the Camera to the Crisis of Ocularcentrism'. Unpublished MS.
- Jeffrey, Ian 1981. *Photography: A Concise History*. London: Thames and Hudson.
- Krauss, Rosalind 1981. A Note on Photography and the Simulacral. *October* 31.
- 1985. 'Photography's Discursive Spaces'. In R. Krauss (ed.) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- La Fontaine, Jean 1985. *What is Social Anthropology?* London: Edward Arnold.
- Lamprey, J. 1869. On a method of measuring the human form for the use of student of ethnology. *Journal of the Ethnological Society of London* 1: 84-5.
- Lange, Dorothea & Taylor, Paul S. 1939. *An American Exodus*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Lévi-Strauss, Claude 1976. *Tristes Tropiques*. Harmondsworth: Penguin.
- Lindt, J. W. 1986. *A Few Results of Modern Photography*. Melbourne: M'Carron, Bird & Co.
- Malinowski, Bronislaw 1922. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge & Kegan Paul.
- 1929. *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*. London: Routledge & Kegan Paul.
- MacCabe Colin 1985. *Theoretical Essays: film, linguistics, literature*. Manchester: University Press.
- Metz, Christian 1985. Photography and Fetish. *October* 34: 81-90.
- Phillips, Tom 1986. Finding Objects of Desire. *Times Literary Supplement* January 24: 89.
- Pinney, C. 1990. Classification and Fantasy in the Photographic Construction of Caste and Tribe. *Visual Anthropology* 3(2-3): 259-88.
- Portman, M. V. 1894. *Measurements and Medical Details: Male Series, North Andaman Group of Tribes*. Manuscript, Museum of Mankind.
- Pratt, Mary Louise 1986. 'Fieldwork in Commonplaces'. In J. Clifford & G. E. Marcus (eds.) *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Prochaska, David 1990. The Archive of Algéric Imaginaire. *History and Anthropology*. 4(2): 373-420.
- Quiggin, A. Hingston 1942. *Haddon the Head Hunter: a short sketch of the life of A. C. Haddon*. Cambridge: University Press.
- Richardson, Michael 1991. *The Crisis of Objectivity in Anthropology: A consideration through Romanticism and Surrealism*. Unpublished Ph. D. thesis, School of Oriental and African Studies, University of London.
- Rivers, W. H. R. 1906. *The Todas*. London: Macmillan.
- Rooksby, R. L. 1971. W. H. R. Rivers and the Todas. *South Asia* 1: 109-22.
- Rorty, Richard 1980. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford. Basil Blackwell.
- Salmond, Anne 1982. 'Theoretical landscapes: on cross cultural conceptions of knowledge.' In D. Parkin (ed.) *Semantic Anthropology*. London: Academic Press.
- Sekula, Allan 1982. 'On the Invention of Photographic Meaning'. In V. Burgin (ed.) *Thinking Photography*. London: Macmillan.
- 1986. The Body and the Archive. *October* 39: 3-64.
- Seligman, C. G. & Seligman, B. Z. 1911. *The Veddas*. Cambridge: University Press.
- Shortland, Michael 1985. Skin Deep: Barthes, Lavater and the Legible Body. *Economy and Society* 14 (30): 273-311.
- Sontag, Susan 1979. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin.
- Sprague, S. F. 1978. Yoruba Photography: how the Yoruba see themselves. *African Arts* 12: 52-9, 107.
- Stocking, George, W. 1971. What's in a Name? The Origins of the Royal Anthropological Institute (1837-71). *Man* 6: 369-90.
- 1983. 'The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski'. In G. Stocking (ed.) *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork. (History of Anthropology 1)*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Strathern, Marilyn 1987. Out of Context: the persuasive fictions of Anthropology. *Current Anthropology* 28(3): 251-81.
- Tagg, John 1982. 'The Currency of the Photograph'. In V. Burgin (ed.) *Thinking Photography* 110.41. London: Macmillan.
- 1984. The Burden of Representation. *Ten-8* 14:10-12.
- 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan.

- Thomas, Nicholas 1990. *Out of Time: History and Evolution in Anthropological Discourse*. Cambridge: University Press.
- Tomas, David 1982. The Ritual of Photography. *Semiotica* 40 1/2: 1-25.
- 1988. Toward an anthropology of sight: Ritual performance and the photographic process. *Semiotica* 68. 3/4: 245-70.
- Tremearne, A. J. N. 1912. *The Tailed Headhunters of Nigeria*. London: Seely, Service & Co.
- Tyler, Stephen 1984. The Vision Quest in the West of What the Mind's Eye Sees. *Journal of Anthropological Research* 40 (1): 23-40.
- Virilio, Paul 1989. *War and Cinema: the logisitics of perception*. London: Verso.
- Watney, Simon 1987. 'The Image of the Body'. In *Figures*. Cambridge: Cambridge Darkroom.
- Woodhead, Leslie 1987. *Box Full of Spirits: Adventures of a film-maker in Africa*. London: Heinemann.
- Woodhead, Leslie & Singer, André 1988. *Disappearing World: Television and Anthropology*. London: Boxtree.
- Wright, Chris 1987. *Visible Bodies: anthropology and photography, 1850-1900*. Unpublished MA thesis, School of Oriental and African Studies, University of London.

Notas

8. Parte da manifestação de poder "capilar" envolvia a autovigilância: Aquele que é submetido a um campo de visibilidade, e que sabe disto, assume a responsabilidade pelos constrangimentos do poder; deixa-se usar espontaneamente, inscreve-se em relações de poder nas quais desempenha simultaneamente ambos os papéis; torna-se o princípio da própria sujeição. (Foucault 1979:202-3)

Um exemplo impressionante disto é a iniciativa de um jovem irlandês de Peckham Rye que escreveu a A. C. Haddon em 1905: O senhor talvez se lembre de falar, antes de uma palestra na universidade, em uma noite de terça, com um irlandês muito moreno, estranho e primitivo.

Eu tentei medir com o máximo de exatidão possível e cheguei a um comprimento de cabeça de 9,55 polegadas e largura de 6,85. Isto eu tomo como sendo um tipo de cabeça longa como o senhor supôs. Eu também envio uma foto de meu irmão cuja cabeça era ainda mais longa que a minha, como a foto indica. (Coleção de Fotografias de Haddon, caixa 145/2)

9. Ver Woodhead 1987 para uma análise fílmica desta preocupação.

10. Isto determina um idioma antropológico na busca de um primitivismo imaculado do tipo procurado por um grupo de turistas, viajando de Carmandu para Lhasa, que encontrou um bando de nômades tibetanos: o fotógrafo entre nós, que nutria um interesse por minorias étnicas (...)

insistiu em retirar a enorme e multicolorida garrafa térmica chinesa, que estava à vista na entrada da tenda principal (antes de tirar qualquer foto). (Phillips 1989)

Tom Phillips observa que "a vida foi censurada em favor do sonho étnico (...)" de um Tibete sem fios telegráficos e caminhos" (1986). Ver também Clifford (1988), para uma discussão deste assunto.

Estes sonhos de pureza são concomitantes a uma forma particular de realismo que tenta obliterar todos os sinais do produtor da imagem e jaz no polo oposto à "arte modernista" definida por Clement Greenberg como uma prática de auto-referência que não fazia "o menor gesto para nada além de suas próprias fronteiras" (Burgin 1982:11).

Abstract

That the Histories of Anthropology as we would recognize it today and of photography have followed parallel courses is a simple proposition to demonstrate. That they also appear to derive their representational power through nearly identical semiotic procedures requires, perhaps, a slightly more elaborate case to be made. It is with the establishment of these two related propositions that this essay is, in the first instance, concerned.

What the essay also seeks to do is sketch two apparently alternative interpretations of the histories of anthropology and photography which make rather different sense of their narratives.

What is emerging is that both anthropology and photography are simultaneously discovering their own uncertainty and impossibility.

Just as anthropology is discovering its status as "anthropo-graphy", so photography is in the process of discovering that it is a "photo-grammar".



As Figuras do Desconhecido¹

Sylvain Maresca



"Anônima" - Fotografia retirada do livro de Bernard Marbot e André Rouillé, *De corps et son image. Photographies du XIX siècle*, Paris, Contrepoint, 1986, p. 136.

¹ Este artigo foi extraído do livro *Connaissance ou vision, les tensions créatrices du portrait photographique a ser publicado*. Tradução de Sueli L. S. da Fonseca, revisão técnica de Clarice E. Peixoto.

“Que função gramatical, psicológica, espiritual exerce um ‘nós’ que não é formado de ‘eus’ distintos? Quem fala quando nós falamos, sem que algum eu fale? (Mary Balmory, citada por Marc-Alain Ouaknin, 1992 : 313).

O leitor que consultar o catálogo da exposição *Identitiés, de Disdéri au photomaton* (1985) verá, no capítulo consagrado ao retrato-cartão de visita, uma coleção

desta produção fotográfica que teve seu momento de glória na segunda metade do século passado e ao longo da qual se insinua, tal como uma serrinha dissonante no

meio de uma melodia, a repetição da menção 'anônimo' já que somente um terço dos 128 retratos mostrados se fazia acompanhar do nome dos respectivos modelos.

O anonimato resulta de um processo de privação, voluntário ou não, assumido ou forçado, uma vez que todo indivíduo possui um nome desde seu nascimento. O anonimato não é um dado, mas um vir a ser: torna-se anônimo qualquer um que se veja privado de seu nome.

"Telfer, Corteylou, Nivet: poder-se-ia citar centenas de artistas de talento, originários de todos os cantos do mundo ocidental e cujos nomes são por nós conhecidos graças apenas aos acasos curiosos da conservação das fotos. Também existiam fotógrafos anônimos e sujeitos anônimos, mas ninguém permanecia intencionalmente no anonimato". (Maddow, 1982: 45)

No caso presente, um fator específico vem se juntar ao já complexo mecanismo da anonimização, tornando-o ainda mais misterioso: a perda da identidade é operada a partir de imagens que, em muitos casos, tinham ilustrado essa identidade pela primeira vez. Não se deve esquecer, com efeito, que a metade do século XIX foi marcada pela intrusão, na vida cotidiana, da própria imagem de um número crescente de pessoas. As classes mais abastadas não estavam desfavorecidas nesse assunto. Todavia, a fotografia lhes oferecia, mais do que uma renovação do gênero retrato, o acesso à "semelhança"²:

"Eu constatei, escrevia Henri Fox Talbot, recorrendo apenas a esta

clientela, que as preferências se situam na foto de família. Qual não seria o valor, para nossa nobreza inglesa, de um tal documento sobre seus ancestrais que viveram há um século. Como está reduzida a parte da galeria de retratos de família na qual eles podem confiar". (citado por Jean-Claude Gautrand, 1990: 77).

Para as classes modestas, a novidade foi diferente; radical, se pensarmos na raridade da presença de espelhos nos interiores das residências:

"O barbeiro, freqüentemente, é o único a possuir um para barbear e pentear os homens. Os espelhos só começam a enfeitar as paredes no final do século XIX, início do século XX. Nos meios populares, a descoberta, no cotidiano, de seus próprios rostos é contemporânea da democratização do rosto que permitiu a fotografia". (Le Breton, 1992: 40-41; cf. igualmente Corbin, 1987: 421 e seg.).

Minha interrogação inicial é a seguinte: como esses retratos fotográficos, primeiras imagens de identidade, chegaram ao ponto de não atestar mais nada em matéria de identidade? Tal resultado se revela mais estranho se considerarmos que a época histórica reservava aquela forma de representação às classes burguesas, às frações ascendentes da sociedade. Impossível imaginar esses retratos sem nome, uma vez que eles eram exatamente de modelos que possuíam, traziam ou se revestiam de um nome³. A pose feita no atelier do famoso Disdéri não tinha outro objetivo que não o de consagrá-los como homens de renome.

² Enquanto que para um retrato pintado o cliente podia obter, segundo o preço pago, uma "semelhança perfeita", uma "quase-semelhança" ou um simples "ar de família" (Bonafoux, 1984:82), os estúdios fotográficos não tardaram a oferecer uma "semelhança garantida". Em inglês likeness se torna rapidamente o termo usado para designar os daguerótipos e outros retratos fotográficos (Mary, 1993:73).

³ "Para o burguês obcecado pelo papel do herói fundador não se trata, como atualmente para o aristocrata, de se inscrever na continuidade das gerações, mas sim de criar uma linhagem, por ele inaugurada através do prestígio de seu sucesso pessoal" (Corbin, 1987: 423).



Em “re-nome”, o prefixo diz claramente: trata-se de dobrar o nome para melhor glorificá-lo. A partir de então, nada parece mais antinômico com a consagração social do que o anonimato. Exceção disso poderia ser a suposição de que, sob o efeito da passagem do tempo, esses retratos - quantos certamente contendo os nomes dos modelos - teriam “caído” no esquecimento e que não teríamos mais condições de lhes conceder o atributo a que foram destinados celebrar: o nome de seus modelos.

A Perda da Identidade

As primeiras páginas que o historiador americano Ben Maddow (1982) consagrou ao retrato fotográfico estão repletas de legendas lacunárias, o que maior realce dá ao tríptico mistério que cerca hoje os clichês que restaram dos primeiros tempos da invenção: o de seu autor, de seu modelo (ou pessoa retratada) e o de sua data. Eis algumas legendas, a título de exemplo: “Fotógrafo desconhecido, sem título, não datado”; “Fotógrafo desconhecido, sem título, por volta de 1846”; “William Telfer, *Femme au bonnet mauve*, por volta de 1848”; “Carl Ferdinand Stelzner, Daguerreótipo de uma família não identificada, não datado”; “Henry Fox Talbot, *Groupe a Lacock Abbey*, não datado, calótipo”⁴.

À medida que o tempo passa, as datas se tornam mais precisas e os nomes dos autores se afirmam. Primeiro, por se tratar de fotógrafos cujas obras permaneceram

entre nós. Segundo, porque esta posteridade é exatamente o mecanismo histórico (os “curiosos acasos da conservação de fotos”) que nos faz considerá-los presentemente como autores. Um dos exemplos mais famosos desses acontecimentos aleatórios da posteridade artística é aquele de Eugène Atget, “descoberto” em 1925, aos 68 anos (e viria a morrer dois anos mais tarde), graças a seu vizinho da rua Campagne Première, Man Ray, e a assistente deste último, a fotógrafa americana Berenice Abott que consagrou, desde então, um grande esforço para fazer com que ele se tornasse conhecido; publicou em 1930, simultaneamente em Paris e Nova York, um livro prefaciado por Mac Orlan: *Atget, photographe de Paris*:

Suas fotos “devem o conceito de que gozam, sua própria existência - pois a gelatina sobre as placas de vidro se resseca e descasca com o tempo - a seu trabalho, a sua devoção”. (Maddow, 1982: 247)⁵.

A questão que se coloca é saber porque a identidade dos modelos não resistiu à ação do tempo melhor que a gelatina. Inicialmente, uma pergunta: como é indicado, hoje, seu esquecimento, quando essas pessoas serviram de modelo para fotos de autores reconhecidos? Tais interrogações poderão ser aplicadas à pintura da mesma época na medida em que, para muitos dos pioneiros da imagem fixa, o ato de fazer uma foto estava no mesmo patamar da realização da pintura de quadros, quando não se limitava a lhes servir de estúdio preparatório⁶. Além disso, o retrato fotográfico é tributário da história mais que milenar do retrato pintado.

Quando um daguerreótipo ou um calótipo compõe o retrato de uma pessoa da

⁴ Da mesma forma, o primeiro retrato reproduzido na introdução da obra coletiva sobre o retrato fotográfico, editada por Graham Clarke, é um daguerreótipo dos anos 1850 feito por Southworth e Havres, intitulado *Unidentified Girl with Gilbert Stuart's Portrait of George Washington* (1992:2). Surpreendente composição, na qual o sujeito real se perde no anonimato (como se perderia em reverências) diante do retrato mítico do grande homem - ou, então, homenagem da nascente arte fotográfica à secular tradição do grande retrato de aspecto pomposo.

⁵ A respeito dos meandros, dos saltos e sobressaltos desse reconhecimento histórico, cf. Creechet, 1989 e, sobretudo, Nesbit, 1992.

⁶ Assim é o caso, por exemplo, da foto (clichê) de Charles Nègre, *Le joueur d'orgue de Barbarie* (1853): “Este organista foi fotografado por Charles Nègre pelo menos duas outras vezes (...); a primeira dessas provas serviu de modelo para a pintura que Nègre expôs no Salão de 1853” (Regards sur la photographie en France au XIXe. Siècle, 1980: foto nº 119). Não esqueçamos que em 1898, no momento em que Atget se instalou como fotógrafo em Paris, ele colocou em sua porta a seguinte placa de aviso: “Atget. Documents para artistas.” Numerosos artistas se utilizaram de seus clichês, entre eles Braque e, sobretudo, Utrillo (Cruchet, 1989:55); Maddow, 1982:241 e 247.

(Continua na página seguinte)

Ele só permitiu, em 1926, a publicação de alguns de seus clichês na revista de Man Ray, *La Revolution Surrealiste*, com a condição expressa de que seu nome permanecesse secreto, por prezar a condição de fotógrafo documental. Molly Nesbit inicia seu livro com esse caso expressivo (1992:1).

⁷ Termo que a tradução francesa apresenta, de forma simplista, como "mulher".

⁸ Mesmas precauções verbais no catálogo italiano "L'Insistenza dello Sguardo. Fotografie italiane 1839-1989, editado em 1989 pela ocasião do sesquicentário da fotografia — onde o autor do clichê de um suicida (nº 216) é designado como "non identificato".

⁹ Cf. igualmente o clichê nº 3: "Olympe Aiguado et son frère Onésime" (grifos meus)

alta sociedade, Ben Maddow (ou os conservadores das coleções por ele solicitadas) revela a ignorância da sua identidade através de termos que traduzem simplesmente o estatuto social (*Lady*)⁷ ou que exprimem o mistério (*Unidentified man leaning on chair, Unidentified woman*). Como se, imortalizada por uma assinatura que se tornou célebre, a fisionomia abertamente aristocrática ou burguesa do indivíduo representado obrigasse a reconhecer que a incapacidade de nomeá-lo confina a falta de gosto retrospectiva. Encontra-se a mesma preocupação de não mascarar seu desconhecimento no catálogo dos calótipos de dois fotógrafos escoceses, David Octavius Hill e Robert Adamson (Stevenson, 1981), que serão tratados mais adiante: 12% das figuras masculinas, todas burguesas, de um total recenseado de cerca de 1300, e 18 % das figuras de mulheres, de um total de quase 300, estavam repertoriadas como "*unknown*"⁸. Tais escrúpulos de exatidão documental são pouco encontrados na França, onde um modelo feminino de Etienne Carjat se torna uma simples *Jeune Femme* se ela não estiver compreendida entre as artistas conhecidas que ele fotografou (*Regards sur la photographie...*, 1980 : foto 37); outro exemplo é o de uma família burguesa fotografada por Désirée F. Millet, nada mais do que um simples *Couple et enfant* (ibidem: foto 103).

Os pioneiros do retrato fotográfico pareciam estar, antes de qualquer coisa, fascinados pelo aperfeiçoamento técnico, ao que dedicavam todos os esforços, subordinando a isso a contribuição de seus modelos. Tanto que as primeiras reproduções satisfatórias que eles conseguiram obter de um

rosto não representaram afinal para eles um retrato semelhante à pessoa, mas sim uma etapa significativa do desenvolvimento do aparelho :

"Atentos à lógica do conhecimento, movidos pela vontade de penetrar a ordem da matéria e de se apropriar dos mecanismos complexos da formação de imagens, eles chegavam a esquecer os retratados. Estes últimos eram, aliás com justiça, mencionados com algumas palavras nos comentários, nas notas e comunicações diversas em que essas fotografias eram abordadas. As identidades dos familiares próximos, também fotografados - esposa, irmã, irmão, filho ou outro parente - ficaram como que perdidas de vista no cipoal da pesquisa científica" (Mary, 1993 : 27).

Uma vez que o renome histórico do operador da fotografia limitou o interesse dos colecionadores aos clichês que levassem a assinatura do autor, os modelos só viam suas identidades preservadas em decorrência de laços pessoais com o fotógrafo. Assim, o retrato de Mira Dumoutier está titulado pelo fato de ser cunhada do fotógrafo (*Belle-soeur du photographe*), uma vez que esse nome não nos diria muita coisa por si mesmo, atraídos que ficamos pela figura do autor, a ponto de estendermos sua aura a todos os que o cercam, como se o rosto de Mira Dumoutier pudesse nos dizer algo sobre Antoine-Samuel Adam-Salomon, limitando seu uso a isso. (ibidem : foto 2)⁹.

Aliás, a menção de um nome próprio continua na dependência da natureza do



interesse atribuído à imagem. Interesse que é guiado pela tendência a uma estética fotográfica em que a personalidade dos modelos se apaga sob uma denominação de inspiração iconográfica: uma reunião de amigos sentados na grama diante da casa de Henry Fox Talbot se encontra reduzida à menção *Un Groupe a Lacok Abbey*, da mesma forma que, anos mais tarde, um quadro famoso receberá o nome de *Déjeuner sur l'herbe*¹⁰. Por outro lado, basta que a imagem seja perscrutada por um olho documental para que ressurjam, senão os nomes dos modelos, pelo menos algumas hipóteses a respeito:

“Os personagens que aparecem nessa imagem não são conhecidos; provavelmente são membros da família de Fox Talbot, escreve Gordon Winter sob um calótipo de Talbot intitulado *Un couple a table a Lacok Abbey, Wiltshire, 1844*. A se julgar pelas fisionomias, bem que poderiam ser Robert Browning e Elizabeth Barrett” (Winter, 1978 : 11)¹¹.

Françoise Heilbrun, redatora do catálogo da exposição consagrada a Charles Nègre em 1980, se interroga nos seguintes termos:

“Quem foram os modelos de Charles Nègre? Todos permanecem desconhecidos para nós, exceto seus familiares, o escultor Préault, a atriz Rachel e seus colegas do atelier de Delaroche, o pintor Yvon, Henri Le Secq, com quem ele trabalhou e que aparece inúmeras vezes em suas fotografias “de gênero”, e talvez Gus-

tave Le Gray (...). Por ausência de fontes, torna-se difícil identificar os retratos conservados - quem sabe a figura do misterioso fotógrafo Baldus, sem dúvida amigo de Charles Nègre, não estaria escondida entre os numerosos retratos masculinos do autor? - nem daqueles cuja encomenda é bem documentada como no caso de Ernest Lacan (...), redator-chefe do jornal *La Lumière*, e que gostaríamos tanto de ver seu rosto sob o nome que aparece frequentemente na crítica fotográfica. É o caso, também, do economista Frédéric Passy (...) e de sua família, fotografados por Nègre em 1864. Se seus modelos permanecem anônimos [nota: o retrato masculino que J. Borcoman (...) acredita ser de Maxime Du Camps não pode ser de Maxime Du Camps, pois ela tinha uma postura muito mais elegante e arrogante. Cf. o retrato de Maxime Du Camps feito por Nadar (...)], pelo menos Nègre conseguiu nos dar vontade de conhecê-los, o que não é freqüente no retrato fotográfico do século XIX. (*Charles Nègre, photographe*, 1980: 96-97 - grifos meus).

¹⁰ Henry Fox Talbot logo de início afirma sua preferência pela estética dos calótipos, mais que por seu potencial de exatidão, inclusive em matéria de retrato (*Mary*, 1993:29 e 30).

¹¹ Salvo indicação em contrário na bibliografia, eu traduzi as citações do inglês que colorei o conjunto do livro.

Os Grandes Modelos

Voltemos ao retrato de Mira Dumoutier, feito por Antoine-Samuel Adam-Salomon, a fim de nos determos no comentário de Bernard Marbot : “Através da arte do fotógrafo, essa figura bastante comum passa a se situar no mesmo patamar das grandes

damas pintadas por Van Dick". Esta observação me parece reveladora do mecanismo histórico pelo qual se perde a identidade dos modelos.

¹² Erwin Panofsky definiu o "patrão das artes, príncipe da Igreja, chefe secular, aristocrata e plutocrata" como um "homem que, por sua iniciativa, faz com que o trabalho dos outros seja conhecido. A seu ver, é a obra de arte que deve louvar o mecenas e não o contrário" (1967:9). Anotações da época sobre o "neocritério aristocrático" tornado público por Van Dick em Roma bastam para revelar o quanto ele se afastava do comportamento normalmente esperado de um retratista flamengo viajando pelas Cortes europeias (Castelnuovo, 1993:88).

¹³ A respeito dos fotógrafos do Segundo Império, André Rouillé confirma que eles compunham seus retratos "em conformidade com uma bíblia estética cujos princípios reivindicavam Van Dick, Rubens, Rembrandt ou Ticiano e estavam presentes na maior parte das obras fotográficas" (Lemagny, Rouillé, 1986:40). "É nos mestres da pintura, recomendava Disdéri, que se deve estudar a maneira simples e importante de compor um retrato: Raphael, Ticiano, Van Dick, Velasquez excederam" (citado em Du bon usage de la photographie, 1987:44).

As "grandes damas" que pintava Van Dick eram princesas "cujo estatuto social esmagava de sua altura o pintor pago para colocar seu talento à serviço de sua glória". Se projetarmos sobre Van Dick uma concepção unificadora da arte (ocidental) - que o elevou entre os maiores mestres da pintura de todos os tempos - veremos que essa não era a importância dada ao artista em sua época. Se bem que a marquesa Elena Grimaldi Cattaneo ou Lady Ann Carr de Bedford considerassem que o valor do retrato que o pintor fazia delas estaria no fato de que ele as representaria mais belas e interessantes e só o aceitariam nessa condição¹².

Observemos de passagem que, em matéria de retrato fotográfico, a referência a Van Dick é tão freqüente quanto a evocação de Rembrandt nas críticas ou entre os fotógrafos da época. Assim, Frances Benjamin Johnston, artista americana do final do século, considerava que se devia "procurar inspiração entre mestres como Rembrandt, Van Dick, sir Joshua Reynolds, Romney e Gainsbourg mais do que entre os compiladores de fórmulas químicas" (citado por Maddow, 1982 : 280). Quanto a Ben Maddow, ele não hesita em comparar a fotografia de Paul Strand à arte "suprema" do retrato que se pode ver no último Rembrandt (ibidem: 300)¹³. Expressando-se dessa maneira, o crítico parece ter esquecido a acusação que ele mesmo tinha feito à tendência "pictorialista" da fotografia dessa época, a qual confundi-

ria "método e objetivo pesquisado: a finalidade era fazer da fotografia uma arte respeitada e independente; ora, o método consistiu em imitar uma arte respeitável" (ibidem: 225). O crítico tem todo o interesse em mostrar que as imagens em que ele é especialista atingem o mais elevado nível artístico, e que elas obedecem, no caso em questão, aos cânones consagrados da pintura. Transfigurar uma "figura bastante comum" em uma "grande dama pintada por Van Dick" revela toda a alquimia de uma operação crítica, visando a uma dupla revalorização simbólica: a da posição social do modelo e a do estatuto artístico da fotografia que a representa, ambas marcadas por sua mediocridade original.

A fotografia sofreu durante muito tempo a violência do arbítrio aristocrático, a se julgar por uma contenda acontecida em 1903 em Nova York entre um jovem fotógrafo e um magnata da indústria. Edward Steichen (que viria a ser um dos grandes nomes da pintura americana) tinha 24 anos nessa época e realmente fotografou o banqueiro J. Pierpoint Morgan à guisa de estudo para o quadro que seria pintado por seu amigo Fedor Enke. A rapidez da pose (apenas três minutos) encantou Morgan que lhe deu, então, 500 dólares de gratificação. Steichen só havia tirado dois clichês, um para seu cliente e outro reservado para seu uso pessoal. No primeiro, o fotógrafo retocou o melhor que pôde o nariz do milionário, que aliás era enorme e escrofuloso; no segundo, ele apagou somente as espinhas da pele, que tinham um aspecto repugnante. Ele mostrou uma prova de cada clichê a Morgan, que encomendou doze do primeiro, rasgando o segundo em pedaços.



Este gesto transtornou tanto o fotógrafo que ele resolveu fazer uma ampliação do negativo que estava em seu poder, trabalhando nele de forma a expressar toda a raiva que lhe inspirava o velho pirata - fato raríssimo na história do retrato fotográfico” (ibidem: 209 e Homberger, 1992: 116-119, onde a piada é contada mais detalhadamente, sendo mostrado o retrato).

É certo que, ao introduzir uma lógica de massa na representação dos indivíduos, - eles próprios originários cada vez mais freqüentemente das classes burguesas e menos diferenciados socialmente dos fotógrafos que faziam seus retratos - a fotografia promoveu o nascimento de uma vasta produção de imagens, em torno da qual foi aguçada a concorrência entre os que encomendavam as fotos e os autores delas: os primeiros incorporavam seus retratos a uma lógica de afirmação pessoal na sociedade, enquanto que os segundos tentavam converter esse crédito social em crédito comercial ou mesmo artístico¹⁴. O conflito entre Morgan e Steichen é revelador da intensidade atingida pelo afrontamento de um burguês cioso de sua imagem e um jovem artista cioso de seu talento. É provável que nenhum grande senhor chegasse a ponto de rasgar a tela de seu próprio retrato: ele pensaria no valor a ser pago para tentar modificá-lo a tempo ou dispensaria antes o artista. Aliás, foi o que fez Morgan: supôs que a legislação então em vigor nos Estados Unidos fosse a mesma que na França - os retratos fotográficos realizados a pedido do pintor, com vistas à realização de um quadro, eram de propriedade exclusiva do pintor, considerado como o único autor (Sauvel, 1897: 20 e Santini, por volta de

1900: 99-103). Esse quadro jurídico explica porque Morgan deixou com Enke apenas uma gratificação, embora elevada, para ser entregue a Steichen. Morgan considerava que, rasgando uma das provas fotográficas mostradas por Steichen, estaria destruindo para sempre tal imagem. Ora, na virada do século, em Nova York como em outros lugares, a fotografia, usando de suas potencialidades de reprodução, já tinha escapado à exclusividade da relação entre o autor e seu modelo, prestando-se a outras circulações e a outros usos. Nenhum pintor poderia conservar a exata matriz de um retrato; quando muito, ele teria guardado os esboços. Enquanto que os fotógrafos rapidamente viram reconhecido o direito de conservar o negativo original e, graças a ele, o direito de reproduzir a imagem, inclusive quando esta se encontrava entre as que o cliente não tinha aprovado. (Sauvel, 1897: 30).

O prosseguimento do caso, aliás, é bastante revelador da mudança da relação entre o fotógrafo quase artista e seu cliente-modelo. Steichen logo expôs seu retrato de Morgan na galeria de Alfred Stieglitz, que representava a vanguarda da arte-fotográfica. Imediatamente Morgan ofereceu 5000 dólares para ter o retrato, mas em vão. Foram necessários anos de contatos e telegramas insistentes antes que Steichen se decidisse a enviar-lhe algumas tiragens (Homberger, 1992: 118).

Em 21 de agosto de 1920, Edward Weston (outra celebridade da fotografia americana) respondia, nos seguintes termos, a um cliente descontente com seu retrato:

“Antes de terminar a sessão, o senhor já tinha tido a possibilidade de compreender meu trabalho...

¹⁴ Como o cartão-retrato de Napoleão III, feito por Disdéri, “todos os fotógrafos anotam no verso de seus cartões o nome dos soberanos que tiveram o privilégio de retratar” (Sagne, 1985:15)

¹⁵ Nesta carta (que não sabemos se foi realmente endereçada ao seu destinatário), é a primeira frase que parece revelar o verdadeiro motivo da querela, ao menos no seu início: "não esqueci que o senhor me seguiu até meu atelier, tentando abaixar os preços".

¹⁶ Chantal Meyer Plantureux insiste nos laços de origem entre os promotores da fotografia e o mundo do espetáculo: Daguerre e Disdéri eram os desertores dessa cena. Se bem que, desde a origem, "os retratos de artistas representavam uma proporção considerável da atividade dos estúdios fotográficos (37% da produção de Disdéri comparada com quase 80% daquela de Nadar ou Reutlinger)" (Meyer-Plantureux, 1992:11).

Suas reclamações de que "o rosto está muito na sombra", bem como a "falta de enquadramento da imagem" são evidentemente sem fundamento. Se tivesse vindo me ver trabalhar, o senhor teria percebido que meus modelos estão dispostos em qualquer lugar - e que poderia cortar um pedaço de suas cabeças se achasse necessário; de fato, o senhor os encontrará situados por todo lado, menos no centro, pois nem sempre este é o que há de melhor. No que se refere à tinta, o senhor os veria de tal forma na sombra que eles teriam todo um lado do rosto encoberto, de maneira a reduzir os olhos a dois pontos de sombra. Tudo isso é para provar, se tal é possível, que seus argumentos são apenas o reflexo de seu desconhecimento". (carta citada por Ben Maddow, 1982: 416).¹⁵

Alguns anos mais tarde, instalado em Carmel (Califórnia), o mesmo Weston via da elaboração de retratos de turistas, a quem ele pedia uma assinatura em que aprovavam previamente que "ficava entendido que as provas fotográficas serão finalizadas segundo a minha apreciação pessoal" (ibidem: 422). Assim é que, pouco a pouco, para alguns fotógrafos que tiveram sucesso, firmando seu nome como autores (os únicos que interessam para a história da arte), o cliente se torna aquele que "faz valer" sua arte, para ela trazendo seus traços e a pose, tal qual o modelo de um pintor, abdicando, por assim dizer, da entrada no jogo da identidade pessoal que fazia obstáculo à autoridade do autor so-

bre a imagem. Nesse face a face, o fotógrafo jogava a consagração artística de seu nome contra a notoriedade social de seus clientes. Nessa linha de raciocínio, mesmo um grande burguês podia se encontrar no anonimato (encontraremos magníficos exemplos na galeria de retratos de Auguste Sander).

Um Gênero Teatral

Os modelos dos cartões-retrato, frequentemente reputados como pertencentes ao mundo do espetáculo - atores, atrizes, diretores, prestidigitadores ou "fenômenos" - representam 20 dos 37 expostos no catálogo Identités.¹⁶ Provavelmente eram aqueles cujo sucesso social passava mais expressamente pela constituição e imposição de um nome - aliás, geralmente, um pseudônimo, ou seja, um nome de representação. Restam-nos deles, além da imagem, este nome jogado sobre a identidade pessoal como se fosse uma máscara flutuante. Além disso, seu sentido de espetáculo entrava em sintonia com o gosto do fotógrafo pela encenação, fazendo desses retratos grande atração para os admiradores de hoje (Sagne, 1981). Neste plano, do exibicionismo, os comediantes (travestidos, embora pessoas ou fisionomias conhecidas, "perso-nalidades"), exibidos sob um mesmo nome de cena como tantos outros artifícios, tinham muito mais chances de permanecer em nossa memória com a identidade artística do que esses corpos exibi-



dos por pessoas de circo ou os monstros apresentados nas festas públicas - mais facilmente reduzidos ao esplendor de seus músculos ou a deformidade de sua anatomia. Dentre esses últimos, somente uma ou outra celebridade internacional conseguiu salvar alguns do anonimato¹⁷.

Pelo viés dessas "atrações" - cujos nomes eram Barnum, Tom Pouce ou Millies Sisters, mas que eram mais conhecidos pelo tipo de monstruosidade que apresentavam, como o *Géant chinois*, *Deux bo-xeurs nains* ou *Géant et Lilliputien* - deslizaremos na direção das fotos de "gênero"; parece aí evidente que as pessoas representadas não tiveram acesso a uma identidade nominativa, todos reduzidos a encarnar um tipo ou uma amostra das curiosidades humanas. Como este tocador de órgão que deve ser visto hoje na fotografia só pelo fato de ter inspirado o quadro de um tocador de órgão¹⁸. Traço involuntário de um trabalho preparatório, o clichê nos restitui o original do modelo, da mesma forma que essas provas fotográficas de homens e mulheres nus fixaram rostos singulares e reais em anatomias que estavam destinadas a figurar somente como corpos. A título de exemplo, Ben Maddow reproduz em seu livro duas fotos da mesma mulher, uma em que ela está vestida e outra em que aparece nua (Maddow, 1982: 210-211). A primeira foto está acompanhada da legenda nominativa (*Portrait de Miss Cushing*), enquanto que a segunda traz o título que talvez o tenha inspirado: *Nu Assis*. Como a semelhança dos dois rostos não é evidente, necessitamos da garantia do autor para saber que "como nos dois retratos de Maja pintados

por Goya, o fotógrafo (no caso Frank Eugène) nos apresenta dois aspectos de uma mesma pessoa"; um quadro identifica enquanto o outro nega sua individualidade. Seria Miss Cushing uma cliente ou um modelo? De uma maneira geral, que tru-fos eram necessários aos modelos, para que suas identidades sobrevivessem para além das composições feitas a partir deles? Como se explica - apenas um outro exemplo - que nas fotos de Francesco Paolo Michetti (1851 - 1929), um pintor italiano que acabou abandonando a pintura em favor da fotografia, as pessoas que posavam para ele estejam tão reduzidas a um simples emprego (*Modèle posant*, por volta de 1896) ou a uma finalidade pictorial (*Étude de Nu*), quanto restituídas de sua identidade pessoal (*Modèle Isabella*, 1878-86) e *Annunziata et Sandro Michetti posant pour l'offrande* (1896), (Venezia'79, 1979: 20-31)?

Qualquer que seja a razão, é certo que a relação do modelo com o pintor bebe na fonte da ambigüidade. Assim, Arlety teria posado nua para Kisling, mas não sem antes ter exigido que ele lhe pintasse com um outro rosto. O artista, que afirmava jamais ter visto um corpo tão belo quanto o dela, concordou com as condições de seu modelo, cuja fama superou a sua própria. Sabe-se hoje em dia que seus nus representam Arlety, apesar da máscara lançada sobre o pudor da atriz.

"É certo que eu sempre me interrogava quem seria aquela mulher que tinha posado durante horas e horas, dias e dias, com as coxas separadas uma da outra, enquanto na tela e em cores sua carne penetrável se convertia em sensação

¹⁷ No catálogo da exposição sobre o exotismo no retrato fotográfico, promovida pela Biblioteca Nacional em 1981, somente 16 dos 100 clichês apresentados não tinham nenhuma precisão nominativa (cf. *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 1, set, 1981, pp. 33-36). Esta diminuta proporção confirma, se necessário for, que, ao contrário, o *disfarce* não faz desaparecer a identidade: ele a realça quando a maquia. (Sagne, 1981: 28, cf. *idem in Chevrier, Sagne*, 1984).

¹⁸ Para maiores detalhes sobre as prises de vue deste tocador de órgão e, mais ainda, sobre as cenas de gênero nas quais Charles Nègre se tornou um especialista na época, cf. Charles Nègre, 1980: 39-91.

¹⁹ "Assia é, primeiro, um corpo; às vezes, um rosto, que responde com uma tranqüila obstinação à questão de sua identidade. (...) Foram precisos vários anos para Christian Bouqueret, o curador dessa exposição (no Museu Despia u de Mont de Marsan), encontrar, atrás desse nome, os traços de Assia Granatouroff e poder reunir essas imagens dispersas, freqüentemente vistas nas revistas e álbuns fotográficos da época" (Fleury, 1993: 62).

²⁰ Essa lista exaustiva de legendas foi retirada de *Regards sur la photographie...*, 1980.

imortal (trata-se do quadro *Origine du monde*, pintado por Gustave Courbet). Quanto a esse ponto essencial, os organizadores da exposição fizeram bem o seu trabalho. Era indicado o provável nome verdadeiro da Mulher sem Cabeça da pintura (...) Joanna Heffernan. A Bela Irlandesa. Eu não estava descontente com esta confirmação. Aliás, por que razão esconder? Quaisquer que sejam os pretextos estéticos ou teóricos, é sempre para esse tipo de questão que a atenção primeira se volta, quando nos deparamos com a nudez pintada (...). Temos que saber que antes de ser uma mulher nua, um quadro é uma superfície plana recoberta de cores reunidas em uma certa ordem, nada a fazer, não se pode escapar da contestação. Ou melhor, a negação, para ser mais exato, uma negação tão ingênua quanto maravilhada. (...) Antes de ser um Bonnard, é Marthe, antes de ser um Rembrandt é Hendrickje ou uma outra. E dez outros ainda. E cem outros. Presentes. Atuais". (Murray, 1991: 40)¹⁹.

As Fotos de Gênero

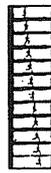
"David Octavius Hill era um pintor habilidoso, mas de talento medíocre, que se tornou um observador agudo e excelente fotógrafo; ele realizou mais de 1500 retratos, a maior parte de celebridades de

Edimburgo que hoje são obscuras. Ele e Adamson, para respeitar a tradição de temas favoritos da pintura do início do século XIX, freqüentavam aldeias de pescadores para fotografar mulheres e crianças das classes populares". (Maddow, 1982: 62).

Algumas dessas fotos provocaram grande sensação na época, sendo acompanhadas desde então por legendas como aquelas que denominavam as pinturas: *La visite du pasteur*, *Rêverie Amoureuse* ou ainda *La Lettre* (Stevenson, 1981: 196-199).

É necessário que se diga que as cenas de gênero representavam mais freqüentemente os meios populares (*Le petit marchand d'herbes*, *Le joueur de vielle*, *Le mendiant*, *Jeune Garçon* (retrato de um garoto pobre), *Bretonne à bord*, *Les peintres au travail*, *Vieille paysanne*, *Jeune Fille* (no campo), *Le semeur*, *L'homme à la carabine*, *Enfants jouant*, *Buveurs*, *Homme au chapeau de paille*, *Femme à la cruche*, *Servante à la tasse*, *Jeune insurgé*, *Colleur d'affiches*) ou temas exóticos (*Le Calabrais*, *Pifferari*, *Une partie d'échecs en Algérie*, *Deux Arlésiennes dans le cloître de Saint-Trophime*, *Jeune femme nouba*), do que representantes de classes médias ou burguesas (*Jeune femme tricotant dans un salon*, *Abbé égrenant un chapelet*, *Jeune collégien*, *Homme à l'écritoire*, *Femme assise au châle*, *Femme se coiffant*, *Jeune Garçon au papillon*, *Homme dans son cabinet de travail lisant une lettre*)²⁰.

"O título precisa o nível social; assinalamos que os numerosos retratos mundanos do período entre as duas



grandes guerras, apresentados no Salão de pintura, abundantemente reproduzidos em *Illustrations*, identificam com precisão o modelo (...), que se vê valorizado dentro de certo grupo social suscetível de se olhar através de um suporte mediático. Ainda que especificando a categoria “lavadeira-tricoteira-pastora de cabras”, o artista nega a existência individual. Tais títulos significam, pois, a inscrição em um estado e a negação de uma identidade própria. A imagem é portadora das intenções do artista em fixar a mulher à sua terra, em uma dada condição e de torná-la anônima. Desde que o nome ou o sobrenome apareçam, o indivíduo existe; esta forma o aproxima do herói ou do heroísmo”. (Bernard, Guillemin, 1990: 56).

Ben Maddow nos dá um significativo exemplo de um fotógrafo inglês, Frank Meadow Sutcliffe (1853-1941), cuja relação com seus modelos tinha mais consistência humana do que a habitual sem perder o mesmo tipo de fotos e de legendas de composição. Ele se instalou em Whitby, pequeno porto de pesca ao norte de Yorkshire, freqüentado por turistas na estação quente: durante toda a estação, fotografava os veranistas em seu estúdio e os pescadores fora dele.

“Ele se especializou na fotografia de gênero: descrevia cenas da vida cotidiana, situando-se numa tradição artística que remonta a Bruegel. A maior parte dos títulos que deu as suas obras possuem a jovialidade esperada desse gênero: *Austère*

Réalité (doze garotos de costas inclinados num parapeito), *L'Heure du dîner* (agricultor mostrando seu relógio); *Rats d'eau* (crianças nuas brincando em um porto) que fizeram sensação na Inglaterra dos anos 1880” (Maddow, 1982: 183).

Todavia, Ben Maddow, preocupado em demonstrar sua simpatia pelo autor, nos precisa que “ele conhecia todas essas pessoas por seus nomes”, o que não impediu que Sutcliffe, ao assinar as provas fotográficas, as intitulasse conforme categorias pré-estabelecidas das imagens de gênero, usando um vocabulário que expressava mais a geografia do que o estado civil. Saberemos tudo do lugar (*Tommy Baxter Street, Robin's Hood Bay, Whitby, England*) ou dos sorrisos que inspiraram as relações entre seus modelos e o cenário (*Berniques, deux gamines de Whitby pieds nus*, sentados num rochedo) mas nada das pessoas individualmente. O quadro de gênero, mesmo fotográfico, não se importava com isso.

Tomando por base a documentação apresentada por Sara Stevenson (1981), David Octavius Hill e seu amigo Robert Adamsom também conheciam pessoalmente a maioria dos moradores de New Haven, para os quais eles realizaram muitos retratos sob encomenda. Em outras circunstâncias, os moradores também posavam, freqüentemente em grupos, provavelmente para estudos de projetos de quadros: os clientes, pessoas que se tornavam modelos, perdiam pelo voluntarismo da pose sua identidade pessoal (o que é possível de se recuperar, confrontando estas cenas aos retratos individuais). Esta relativa indistinção, de um calótipo a ou-

²¹ Poderíamos relacionar a essa tendência às experimentações questionando "a técnica, nada mais que a técnica", conduzida pelo fotógrafo americano Walker Evans no metrô de New York entre 1938 e 1941, e nas ruas da cidade industrial de Detroit em 1946, que resultaram em séries de retratos de desconhecidos, em um acúmulo de fisionomias anônimas condensadas sob a forma de um "documento bruto". "Eu não me interesso pelas pessoas no sentido que o retrato dá, declarava Evans, no sentido da individualidade delas. Elas me interessam como elementos da imagem, na medida em que elas são anônimas" (citado por Gilles Mora em Evans, 1993:260). Os indivíduos singulares assim fotografados eram separados por Evans da imagem — em si que ele buscava e que esperou mais de vinte anos para publicar, sobretudo por receio de problemas judiciais.

tro, entre os clientes que solicitavam seu retrato - James Linton, piloto, posando diante de um barco; Hugh Miller, artesão, seu guarda-pó jogado sobre a mesa de trabalho - e os aldeões, freqüentemente os mesmos que se prestam às encenações dos dois fotógrafos (quem sabe em troca de um retrato em boa forma), abre a porta para uma banalização do conjunto dessas imagens, que a história da fotografia reteve como uma das primeiras reportagens; talvez a primeira sobre o cotidiano de um porto de pesca. Banalização que passa explicitamente pela anonimização dos personagens representados, reduzidos subitamente à imagem de uma profissão (*Pilote de New Haven*), de um gesto de trabalho (*La préparation du filet*) ou de um elo doméstico ou social (*Femme de pêcheur*).

"(...) David Octavius Hill, retratista inglês estimado, pintou, em 1843, um afresco representando o sínodo da Igreja escocesa a partir de uma série de clichês que ele próprio realizava. E aqueles que para ele eram somente simples auxiliares de estudo, destinados ao uso interno, sem nenhuma pretensão, conservaram muito mais o seu nome que suas pinturas hoje esquecidas. Sem dúvida, alguns estudos fotográficos de imagens anônimas de homens marcaram mais profundamente a nova técnica do que a série desses retratos. A pintura conhecia de longa data figuras desse gênero. Tanto que os quadros ficavam com as famílias, interrogava-se quem eram os modelos. Mas, com o passar de duas ou três gerações, ninguém mais se interessava por elas: por mais que durem, as imagens só vivem enquanto testemunhas da arte daquele que as pintou.

Com a fotografia, contudo, assiste-se a algo de novo e singular: no olhar da pescadora de New Haven há um misto de pudor e sedução, há algo que não pode ser reduzido ao testemunho da arte do fotógrafo Hill, algo que não pode ser reduzido ao silêncio e que reclama com insistência o nome daquela mulher que viveu lá, que ainda é real e que jamais existirá somente dentro da idéia de *arte*". (Benjamin, 1983: 151-152).

O mais chocante, neste mecanismo discricionário da memória, é que ela permanece sempre em suspenso porque pertence ao processo mesmo de elaboração da história da arte. Cada nova publicação de uma ou outra imagem é relativa. De fato, apesar das numerosas fontes documentais acessíveis, constata-se que cada autor legenda à sua própria maneira as fotos que reproduz em seu livro. Em outros termos, a perda de identidade pela qual um indivíduo particular se torna, aos olhos do crítico ou do historiador de arte, um simples modelo que empresta seus traços à imagem nascida da imaginação do artista fotográfico, *essa anonimização que transforma um retrato em cena de gênero* ou, mais raramente ainda, retomando a expressão de Malraux, o duque de Olivares em um quadro de Velasquez (citado por Daniel Bécourt, 1969: 10), está sujeita a se repetir a todo momento - e isto tanto mais sistematicamente quanto o autor ambicione mais fortemente afirmar a natureza artística da fotografia, apagando os traços do real do qual, no entanto, ela não pode se desfazer completamente. *Para se impor como arte, a fotografia tem a necessidade imperiosa de modelos anônimos.*²¹



“Na fotografia antiga, nos daguerreótipos, nos retratos-cartões, eu procurava o anonimato total ou seu equivalente no esquecimento do nome próprio que marcava. Eu ainda procuro os traços de um esquecimento ativo, um tipo de esquecimento militante. Eu vejo a ação redobrada do tempo vivo sobre o tempo morto da tomada da foto, assisto a esta reanimação do tempo morto por uma parada do tempo vivo; o discurso do vivo e do morto funcionam ao contrário do jogo do cru e do cozido, tal qual os antropólogos mostraram como recorte fundamental. *Este eletrochoque da lembrança, sem a presença do corpo do fotógrafo, pode apenas produzir o retorno do clichê*; da transformação da matéria morta da fotografia em matéria revivificada de uma memória artificial, *nada mais resta senão programar a ficção*”. (Gattinoni, 1990 : 36 - grifos meus).

Resta ainda um ponto delicado: como explicar essas fotos de gênero que não mais representam ofícios de rua ou apresentadores de macacos, mas sim respeitáveis figuras burguesas? Como por exemplo, aquele do *Homme dans son cabinet de travail lisant une lettre*, da qual não se conhece mais a identidade a não ser a do autor da placa (*Regards sur la photographie...* 1980, clichê nº 164). É possível, de fato, que se tratasse de uma prova preparatória para o retrato pintado de um homem de letras, talvez obscuro, mas por certo não desprovido de nome próprio. Tais imagens provisórias circulam hoje no vazio escanca-

rado entre o modelo e seu retrato acabado (ou em projeto), como subprodutos involuntários ou esboços não confirmados. Nesse caso, o anonimato resultaria de uma *quebra no processo de representação*. Quantos daguerreótipos e placas fotográficas precisariam ser revistos, antes de se olhar as telas para as quais serviram de prévia, sem que ninguém mais o saiba? Essas fotos circularam porque multiplicadas, enquanto que as pinturas correspondentes permaneceram nas residências de quem as encomendou, indo, em seguida, para suas sótãos, seus celeiros e os de seus descendentes. (cf. Mary, 1993 : 97-98)²²

“A fotografia, lamentava-se Barbey d’Aurevilly, substituiu para nós modernos as imagens dos antigos e suntuosos retratos do Ancien Régime, todas essas coisas raras e bem feitas nas quais, eu vejo bem isso, o orgulho de uma raça encontrava sua dimensão tanto quanto os sentimentos do coração. Pelo menos elas permanecem fiel e pudicamente penduradas nos lambris das casas, sob os olhos respeitosos das famílias”. (citado por Jean Sagne, 1984 :292).

Encontraremos hoje em dia sobre balcões de brechós tantos retratos pintados sem identidade quanto fotografias que representem desconhecidos?²³

Um Gênero Menor

Banalizando rapidamente o retrato, a fotografia levou ao máximo as contradições

²² É preciso compreender, todavia, o fato de circular como sendo uma das características fundadoras do retrato, que a extraiu dos afrescos religiosos, dos retábulos e que depois ganhou a tela pintada sobre um cavalete. Sem a mobilidade do suporte, portanto sem possibilidades de apropriação privada, não há retrato individual independente ou “livre”: “É quando eu digo “livre” estou empregando o duplo sentido, ou seja, aquele do objeto que pode ser deslocado, e o outro sentido, o do direito que o indivíduo possui de se apresentar sem outro objetivo que não seja o de mostrar a si mesmo” (Francastel, 1969:66). Herdeira dessa mobilidade de princípio, a fotografia levou-a aos limites do indomável.

Nota 23 e 24
na pg. 81

²³ "O caráter surpreendente do quadro é que esse retrato não é de forma alguma um retrato real", destaca Francastel a respeito de um retrato de Jean Le Bon (1360), considerado como o primeiro retrato livre (1969:76). Enrico Castelnuovo, por sua vez, remonta ao século XIII onde foram empregadas as primeiras máscaras mortuárias com o objetivo de esculpir o rosto das estátuas de personagens reais ou de papas." (1993:12).

²⁴ Na Itália ocorreram recriminações, desde o século XVI, contra a moda do retrato e sua extensão às camadas sociais modestas. O poeta L'Arétin diz, indignado: "Que vergonha para ti, século que permites que teus alfaiates e açougueiros apareçam ao natural na pintura!" (Castelnuovo, 1993:72).

²⁵ "O começo do século XIX conheceu um extraordinário progresso do retrato. Como os burgueses querem possuir tudo o que antes era privilégio das classes dominantes, eles também querem se ver, a eles próprios, como se fosse ao vivo, bem como deixar de herança seus traços aos seus filhos. Jamais, em nenhuma outra época, tal necessidade de personalização foi tão grande." (Francastel, 1969:166). Sobre essa moda do retrato, assim como do quadro burguês de interior, ver a rica iconografia do último tomo de *Historie de la vie privée* (Paris, Seuil, 1987): De la Révolution à la Grande Guerre.

inerentes ao gênero desde seu aparecimento na pintura. Aqui se impõem algumas considerações sobre a história do retrato pintado²⁴.

A contar do momento - que os historiadores datam como sendo o da virada do século XV (Francastel, 1969 : 76-78) - em que os pintores começaram a representar algumas das altas personalidades, com o objetivo de fazê-las ver tal qual eram e não somente como pareciam quando estavam em suas funções²⁵, o retrato conheceu ao mesmo tempo um grande prestígio social e um constante descrédito artístico. Holbein foi, a partir dos anos 1530, em Londres, um dos primeiros retratistas (aliás a Inglaterra é o único país europeu a consagrar o retrato como um gênero maior).

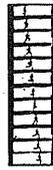
"O indício mais eloqüente do estatuto negativo do retrato enquanto gênero particular é a ausência de assinatura e também de contrato: estabelecia-se um contrato de encomenda para um afresco ou para um quadro de altar, mas não se estabelecia para execução de retrato; mais comumente, este último era executado como um favor, por ocasião do contato com o cliente e a propósito de uma encomenda mais importante. É o que faz com que na Itália a quase totalidade dos retratos do Quattrocento tenha permanecido anônima; em Flandres e Veneza, os precursores os assinavam, mas os continuadores deixaram de fazê-lo na maioria das vezes. (ibidem : 95-96, igualmente Castelnuovo, 1993 : 89).

Devemos deixar claro que se tratava, no caso acima, de um duplo anonimato, pois se juntavam ausência de as-

sinatura e silêncio sobre a identidade do modelo.

Com o passar do tempo e na medida em que se impunham figuras sucessivas de grandes pintores independentes e de renome internacional, o retrato se tornou um gênero lucrativo, sob a forma de "retratos de ostentação", encomendados pelas melhores Cortes da Europa - o que não impediu que os artistas mais famosos se insurgissem contra tal emprego de retratistas, considerado como indigno deles. Rubens, por exemplo, declarava "não aceitar fazer retratos, a não ser para atingir através desse meio 'pouco honorável' a 'trabalhos mais importantes', ou seja, aquilo que chamamos de 'a grande pintura', ou em outros termos, a 'pintura da história'" (citado por Francastel, ibidem : 137). Assim, o retrato não chegaria a compensar sua falta inicial de inspiração histórica (ou mitológica) a não ser dedicando-se, pelo menos, a representar as personalidades históricas da época. Em definitivo, era o status do sujeito que dava o estatuto a esse tipo de quadro. Este modo de legitimação do retrato, mais propriamente social que artístico, perdurou pelo menos até o século XVIII, época em que os pastéis de Chardin, La Tour ou Fragonard subverteram a reprovação dos mantenedores da tradição que só queriam pintar ou gravar "pessoas ilustres e distintas por sua posição social ou por seu mérito" (ibidem: 159)²⁶.

Os modelos deste novo estilo de retrato podiam ser desde obscuros burgueses até gente de teatro. Tal abertura social antecipa aquela que envolverá o século XIX, o grande século do retrato²⁷,



que fará literalmente explodir a fotografia. Mas a falta de reconhecimento artístico impulsionava a maior parte desses retratistas "psicologisantes" a travestir sua produção em cenas de gênero, ou seja, a tentar promovê-las em outro registro pictórico que, sendo também pouco valorizado não era por isso menos considerado. É dessa forma que a pessoa real representada pelo pintor não tinha acesso a um mínimo de reconhecimento artístico a não ser moldando-se, anonimamente, na pele de um personagem de pura forma, em uma das figuras-tipo do imaginário contemporâneo. Fosse isso feito espontaneamente (como o surpreendente abade Saint-Non que posou para Fragonard numa quantidade enorme de diferentes hábitos) ou fosse feito em seguida a um desentendimento (como aconteceu muitas vezes, no final do século XIX, entre pintores e modelos²⁸), essas contingências quase não mudam o essencial da questão: o retrato burguês não resgatou sua indignidade social senão causando as convenções da cena de gênero.

Compreenda-se melhor a diferença de tratamento da informação entre os anglo-saxões e os franceses: se os primeiros (que concederam ao retrato um estatuto importante) não hesitam em reconhecer atualmente as lacunas documentais, qualificando de *unknown* tantas pessoas dos primeiros tempos da fotografia, ou da pintura burguesa da mesma época, é porque o anonimato designa uma pessoa real e não uma figura alegórica: *unknown* é para eles sinônimo de retrato no sentido moderno de *efígie pessoal*²⁹. Por outro lado, na França, um retrato separado da identidade de seu modelo

permanece sempre recuperável como cena de gênero, ou seja, estilo de alegoria copiosamente aburguesado. Não há nomes próprios na alegoria, somente *tipos* ideais ou representativos.

Do Código de Costumes ao Teatro de Boulevard

Para retomar o momento presente da fotografia, o caso dos retratos-cartões parece diferente daquele dos daguerreótipos, pois eles serviram inicialmente de cartões de visita. Vale dizer que, pelo menos no início, eles não circulavam jamais sem nome³⁰. Aliás, a moda desses cartões traduziu igualmente uma banalização dos cartões de visita, utilizados por quem desejava fazer seu nome conhecido (Corbin, 1987: 421).

A encenação da imagem (para a foto do retrato-cartão) se referia explicitamente à sutileza do código de visitas que um homem de bem devia apresentar em certas circunstâncias. Eis um exemplo das especificações formuladas por um cliente: "Em fraque e gravata branca, ar grave, a atitude insignificante: simples visita cortês. (...) Gracioso, um buquê: visita para uma festa. (...) Em trajes de turista, sacola de caçador no ombro, para visitas de despedidas antes de tirar férias" (citado por Jean Sagne, 1985: 13³¹). Assim, percebemos que essa arte da vestimenta só nos deixa ver o personagem, como se tivéssemos diante dos olhos um noivo tímido ou, então, um viajante experimentado e não o mesmo homem em suas metamorfoses mundanas. Nosso olhar se volta para o folclore ou para o estereótipo porque per-

²⁸ "A família do modelo [Madame Brunet] tendo recusado a tela, [Manet] a rebatiza de "a dama com luvas" não se distanciando, assim, de uma tradição que o enraíza fortemente no estilo dos museus e que, aqui, remonta a Ticiano." (Francastel, 1969:187). Francastel prossegue: "No passado também, aliás, independentemente dos temas ou das pessoas, os modelos dos artistas tiveram nome Homme aux gants foi identificado pelos seus contemporâneos; Flore foi a própria filha de Ticiano. Da mesma forma, le Balcon de Manet é o pintor Guilleminot com sua futura cunhada, Berthe Morisot como modelos" (ibidem).

²⁹ "Nessa arte (flamenga), que descobre o homem, sua vida íntima, seus tipos diversos, sua aspiração à felicidade e ao entendimento com o Céu, o retrato se insinua em tudo. Reina nas cenas anônimas e coletivas de L'agneau mystique; dá aos santos traços de pessoas comuns; multiplica-se nas cenas onde, desde a segunda metade do século XV, os doadores levam, sobre o teatro da pintura sagrada, as pessoas próximas, seus familiares, até mesmo seus clientes." (Francastel, 1969: 72). A essa primeira infiltração do retrato na pintura religiosa, rapidamente sucedeu-se um grande desenvolvimento das formas laicas da representação individual em todos os países onde a Reforma impôs censura à produção de imagens religiosas (ibidem: 101).

Notas 30 e 31 na pág. 81

³¹ O depósito legal (de que se beneficiou a Biblioteca Nacional) da parte dos ateliers fotográficos do século XIX só concerne inicialmente aos retratos-cartões de personalidades, os únicos a serem comercializados ao público. Quanto aos retratos de particulares, que eram enviados diretamente aos que tinham feito a encomenda, só circulavam quando da iniciativa desses últimos. Nas coleções que, em seguida, foram para a Biblioteca Nacional, aparecia sempre um grande número de retratos anônimos. A única coleção que obedecia a um cuidado realmente documental é aquela reunida por Joseph Thibault: encerrada em 1946, ela conta com cerca de 10.000 retratos-cartões do século XIX e do início do século XX, acompanhados dos títulos e qualidades das pessoas representadas. Frequentemente calcadas nas provas fotográficas, essas indicações depreciaram o valor estético das fotos. À exceção desse conjunto, tão único quanto improvável, a Biblioteca Nacional dispõe de alguns registros de fotografias cujas informações nominativas raramente estão em correspondência com as fotos (cf. por exemplo a Coleção Reutlinger) — eu devo essas informações detalhadas, bem como os comentários, a Bernard Marbot, encarregado da conservação de fotografias antigas da Biblioteca Nacional. Cf. igualmente Seguin, 1980.
Nota 33 pág. 81

demos a noção desse modo de vida, de suas variações, de seus travestimentos obrigatórios em nome do bom gosto, essa matriz indefinível do bem- parecer na boa sociedade.

“Toda a obra de Cameron (...) padece atualmente da incerteza de nosso saber, que se tornou menos hábil em denotar a sabedoria do uso de uma casaca, de um *foulard*, de um cenário reduzido ou de uma atitude estereotipada; tal não era o caso da culta senhora Cameron (...). Desprovidos das particularidades da época, que fazem com que uma obra seja ‘data-da’ e, portanto, rotulada sob códigos escorregadios, nós só poderíamos olhar a fotografia com um olhar pobre de intenção, que se pretende objetivo e que veria, na *Rebecca* de Cameron, apenas o retrato de uma bela mulher” (Frizot, 1990 : 17).

Nos meios mais modestos, para os quais a fotografia ofereceu a primeira forma de representação acessível, as limitações técnicas tanto quanto as normas sociais da respeitabilidade engendraram uma massa de retratos onde um quase nada distinguia uma pessoa da outra. Vejamos: os eternos redingote masculino e criolina feminina; quanto às fisionomias, o mesmo bigode, o mesmo ar severo. Isso sem contar praticamente sempre a mesma pose. “A necessidade de significar ascensão social e a de valorização passam por um reconhecimento e assimilação de códigos; assim se explicam a uniformidade e repetição de poses e acessórios”. (Sagne, 1984:214). Dispersos ao sabor das mutações dessas famílias pequeno-burguesas, à época em

plena mobilidade social e geográfica, tais retratos - que talvez não fossem mais estereotipados do que os da aristocracia (empertigados “pelo orgulho das origens”), mas que certamente reuniam menos sinais de distinção ou de identificação (nem armários, nem mobílias de família, etc.) - vieram inchar as grandes coleções (500 mil retratos-cartões na Biblioteca Nacional!) de rostos semelhantes, documentais, em uma palavra: anônimos³².

Uma vez que o novo burguês não tinha deixado de ser representado como que paramentado de burguês (tinha que alugar um terno para tal³³) não há que se surpreender que, sob efeito de certos modismos das estrelas de espetáculos, a fotografia tenha garantido sucesso propondo retratos compostos “à maneira de”...?

“Bertall esboça para *Vie parisienne* as exigências de uma senhora idosa com uma pronunciada obesidade:

- ‘O senhor fez um delicioso retrato de Mademoiselle Patti [cantora famosa]. Eu gostaria que o senhor fizesse o meu absolutamente no mesmo gênero’. Um outro exemplo desta necessidade de identificação : um ‘burguês horrendo’ posando para Nadar. Ele já tinha feito recomeçar por oito vezes as operações fotográficas, pretextando que aparecia muito feio. ‘O artista se prestava a tudo isso com a paciência de um futuro acadêmico:

- Eu te admiro, diz um de seus amigos que presenciou o fato: em seu lugar eu teria mandado o cliente se olhar num espelho.



- Espere, então, disse Nadar, deixe-me fazer. Ele só ficará contente quando se parecer com Fechter [ator de *A Dama das Camélias*] e nós vamos chegar a isso pouco a pouco” (Sagne, 1985 : 16).

A Dama das Camélias ou *Nana*...essas figuras romanescas da sociedade do Império ditavam um nova fisionomia, uma nova silhueta que só a fotografia colocava ao alcance das semiburguesas fascinadas. Estas se sentiam atraídas pela fotografia de retratos travestidos, como logo aconteceria com os freqüentadores das feiras, nos stands onde os basbaques colocam o rosto num buraco oval de uma silhueta pintada que fica esperando por seus traços para fazê-los semelhantes a cowboy ou a valentão das cruzadas. Aliás, os retratos-cartões não tardaram a se tornar retratos de feira, usando todos os faz-de-conta da sociedade de fim de século, com os burgueses endossando os adornos das atrizes. Jean Sagne descreve bem esta vulgarização da fotografia que não passou somente do daguerreótipo (único e caro) ao retrato-cartão (barato e reproduzível ao infinito) mas que, ao nível da multidão, se transportou igualmente dos arredores chics do Palais Royal para as calçadas populosas dos Grandes Boulevares. Nestes últimos, situavam-se os teatros da moda: desde a instalação da eletricidade “à saída do Opéra, os parisienses se sacrificam à moda de posar, para tirar retrato, diante de um enorme refletor. Após o espetáculo, eles passam sob as luzes da rampa, compondo os personagens. Ao introduzir este jogo, a fotografia prolonga a magia do espetáculo, dialoga com a ambigüidade entre realidade e ficção e contribui, sem dúvida, para

acentuar seu caráter ilusionista” (Sagne, 1984 : 84). Se a identidade de alguém visse a se perder na fileira de espelhos enganadores, é que todos tinham aceito a previsão no momento de se engajar no labirinto: “Os clientes de Nadar não se reconheciam em seus próprios retratos ou se identificavam com aqueles que não os representavam. O modelo se impõe arbitrariamente como signo. O sujeito só tem que assimilá-lo, se quiser ser reconhecido, identificado. O atelier se torna o lugar em que se encena a representação de uma sociedade em representação”. (ibidem : 214-215). No final das contas, o teatro de convenções que distinguia a alta burguesia, preocupada em parecer sempre mais nobre do que era³⁴, virou aos poucos a comédia de boulevard, apesar das recriminações de um Barbey D’ Aurevilly ou de um Michelet, que se queixava de ser “antes um retrato de uma coleção do que nós mesmos” (citado por Jean Sagne, 1985: 17). Estes retratos hoje nos parecem, em seu artificialismo, como um bom produto de marketing entre os vendedores de imagens que não hesitariam em desarticular as formas (ou em normatizá-las), e clientes que procuram imagens mais que identidade. Somente uma certa hipocrisia poderia causar indignação em relação a isso, pois, afinal, o mercado era equitativo.

A Impossível Identificação

Em Paris, em 1867, os organizadores da Exposição Universal colocaram em circulação cartões de acesso, onde constavam o

³⁴ André Rouillé observa que a alta burguesia permaneceu ligada ao daguerreótipo — sua situação abastada logo lhe havia permitido o acesso — até por volta de 1860, enquanto que o retrato-cartão, esse também ligado originalmente ao modo de vida dessa “minoría de aristocratas ou grandes burgueses que associam retratos à troca de cartões gelados” (Sagne, 1981:30), ganhava já maciçamente “as camadas mais pobres” (Rouillé, 1982, citado por Jean Sagne, 1984:62). Por sua vez, Jean Sagne descreve, de maneira fina, como no fim do século, as elites se lançaram em um verdadeiro processo de “travestissement” para marcar a diferença em relação à uniformidade burguesa, encarregando, assim, a fotografia — instrumento mesmo dessa afirmação banalisante da burguesia — de fixar o traço desses costumes únicos, especialmente concebidos para as grandes festas da elite (Sagne, 1981).

³⁵ Uma primeira tentativa ocorreu em 1912, com a obrigação feita aos nômades e itinerantes (comerciantes e industriais de fora) de possuir um "carnet antropométrico de identidade" associando dados referentes ao estado civil, às impressões digitais e à fotografia (Corbin, 1987:435)

³⁶ "A extensão a toda uma população de um procedimento, aparentemente benigno, do controle de identidade, significa de fato que não é mais a culpa e sim a inocência que deve ser estabelecida. Que é ao cidadão e não mais à autoridade que compete doravante uma tal prova." (Phéline, 1985:137). George Didi-Huberman fala do "deverler da identidade na imagem" que começou a se impor no final do século XIX sob o efeito conjugado dos trabalhos fotográficos conduzidos pelos psiquiatras do Hospital La Salpêtrière e policiais da Prefeitura de Paris (1982:59).

estado civil e a fotografia dos visitantes (Le Breton, 1992: 42). Provavelmente foi a primeira tentativa de certificar a identidade de indivíduos, confrontando publicamente sua imagem com seu nome. É interessante que isso tenha sido tentado justamente por ocasião de uma vasta feira, que oferecia a todo o mundo a oportunidade de se fundir na multidão. Ou de se dissimular usando máscaras emprestadas. Mas isso não é um acaso, pois exatamente a preocupação "ligada à entrada das multidões aparece no fim do século XVIII, aquele da *identificação*. A grande quantidade de fisionomias, quando são anunciadas as sociedades de massa, torna mais difícil a percepção das identidades". (Courtine, Haroche, 1988: 147). Esses primeiros passes de 1867 são os ancestrais de nossa carteira de identidade (só tornada obrigatória na França em 1940)³⁵ e promoviam a *associação entre retrato e nome próprio*. (na Alemanha, a carteira de identidade tornou-se obrigatória após a derrota de 1918. Quanto aos Estados Unidos, não há obrigatoriedade). Nesse entretempo, os laboratórios de polícia tiveram tempo para esgotar suas fantasias sobre fotos de identificação, de retratos infalíveis, de rostos que falam e de imagens sem nomes (Cf. Phéline, 1985).

Nesse intervalo, houve tempo de se difundir uma certa idéia, muito mais íntima, de personalidade:

"A denúncia da hipocrisia do faz-de-conta, do parecer e da mentira pôde, desde Rousseau, fazer esquecer: a consciência da opacidade das aparências foi uma condição essencial do aparecimento da categoria

de pessoa (persona) antes de acompanhar a emergência progressiva do indivíduo (...). Aplicando-se a fazer com que coincidisse o civil com o exprimível, são condutas a separar este espaço do permitido, do lícito, do legal daquilo que é preciso proibir, subtrair, calar, colocando no mais profundo de si mesmo, no espaço pessoal do silêncio, do pudor e de segredo". (Courtine, 1988 : 38).

Encontra-se hoje ainda a mesma distância, o mesmo recuo onde, no entanto, a fotografia se difundiu bastante como meio de identificação. Serge July, num texto que encerra o catálogo *Identités*, destaca "esta tendência que todos nós temos, face ao objetivo, de nos colocarmos na retranca de nós mesmos, de nos abstrairmos da imagem para conservar dela apenas esta aparência um pouco pesada" que é considerada como atestado de nossa identidade. (1985 : 115).

Por mais banal que seja, o retrato de identidade se tornou sinônimo de polícia, ou seja de suspeição: é por definição uma imagem com identidade duplamente suspeita, uma vez que é preciso exibí-la para provar quem somos³⁶ (para tanto, ela não traz as condições da prova). Certamente que ela relaciona um nome a uma fisionomia, mas a demonstração só vale se a declaração original for de boa-fé. Ela deve então ser sempre verificada. Só há retrato de identidade autorizado, porque não há identidade a não ser que seja devidamente comprovada. Na seqüência de confirmações que concorrem para autenticar a identidade civil, a imagem é sempre superada pelo nome e pelo signo que a autodesigna, a assinatura:



“Assinatura e nome próprio partilham a mesma característica referencial que é a de designar um indivíduo; mas (...) a assinatura apresenta garantias de veracidade superiores àquelas do nome próprio, uma vez que só ela pode denotar um indivíduo existente. (...) Ela é formada por um nome, o nome próprio, por um gesto, o do escritor que autografa seu nome, e de uma coisa designada, o próprio escritor que, assinando, apresenta seu próprio nome efetuando ao mesmo tempo uma espécie de auto-apresentação. (...) O gesto da assinatura é, no momento de sua inscrição, pura ostentação. É espetáculo efêmero da adequação entre um signo e seu referente, da coexistência de quem escreve com sua inscrição.” (Fraenkel, 1992: 111-112)

Se tivermos em mente o arsenal de apresentações próprio aos procedimentos do estabelecimento do estado civil, este face a face institucional que coloca em jogo a escritura e as pessoas físicas (no qual a imagem tem apenas um papel secundário e ilustrativo), não nos surpreenderemos que o nome seja a primeira coisa perdida na circulação generalizada de fotografias, uma vez que ele é o atributo que menos se encontra vinculado. Mais exatamente, a imagem é o signo que menos atesta a identidade, ela tende sempre a se separar do nome para só veicular uma visão imaginária³⁷.

Em nossa época, os três signos elementares da identidade são o nome próprio, o retrato e as impressões digitais. Como

destaca Béatrice Fraenkel, “eles correspondem às três categorias fundamentais de signos concebidas por C. S. Pierce: o símbolo, o ícone e o índice” (Fraenkel, 1992: 200). Vale dizer que, em matéria de identidade, a imagem não opera como um índice - o que permitiria a ela provar - mas sim como um ícone, ou seja, como uma ficção ilustrativa. Não é surpreendente, pois, que nessas condições, e mesmo atualmente, o anonimato seja, de qualquer forma, o ponto de fuga obrigatório do anonimato.

Os Traços Visíveis do Esquecimento

Eis uma categoria de imagens que pode afirmar ter efetivamente representado uma pessoa tal como ela se apresentava, mas que não pode pretender que se tratasse realmente dessa pessoa, por não poder provar que era ela. O retrato fotográfico apresenta esta lacuna constitutiva desde sua origem. Tanto assim que, através do uso abusivo das fotos tiradas no século XIX, esta época pode aparecer como formidavelmente representada, mas pouco *descrita*.³⁸

A pose, a se concordar com o fotógrafo Dieter Appelt, que a cultivava preferencialmente ao instantâneo, “funciona como uma metáfora do passar do tempo, da passagem da presença para a ausência” (Art Press, 111, fev. 1987, p.12). A que faz eco, confirmando, o rabino e filósofo Marc-Alain Ouaknin, artesão em matéria de memória: “O traço é da ordem do esquecimento” (1992: 119). Desde então, a questão poderia ser a seguinte: a qual função obedece esta acumulação, há um século, de traços

³⁷ Para uma compreensão de como a foto de família e o “photomaton” vieram a renovar a ilustração — e de que forma fantástica — dos fatos diversos do jornalismo, ver Maresca, 1994.

³⁸ No tomo 4 da *Historie de la vie privée, consacré au período que vai da Revolução Francesa até a Grande Guerra (na verdade, concentra sobretudo os dois últimos terços do século passado)*, a fotografia representa apenas um quarto (¼) das ilustrações. A falta de informações sobre as pessoas representadas nessas fotos, comparada ao mais alto grau de encenação de pinturas e desenhos, faz com que se prefira esses últimos aos historiadores (que, de toda maneira, privilegiam as fontes escritas). O quadro de gênero descreve melhor a época do que as fotografias.

³⁹ Trata-se mais precisamente de uma reaparição, a se acreditar em Philippe Ariès que destaca que "ao reino da identidade da Antiguidade romana, sucedeu, na alta Idade Média, o reino do anonimato, que durou longos séculos", de fato (durou) até o fim do século XVIII para a sepultura do comum dos mortais (1983:42; para uma exposição do conjunto das reflexões desse historiador sobre as questões do retrato e da identidade em matéria funerária, ver as páginas 37-54, 85-96, 134-137 e 237-269 onde ele evoca a aparição das fotografias sobre os túmulos).

visuais que não podem impedir o apagamento do que ela tenta preservar; nesta incapacidade constitutiva, não faz mesmo nada de diferente a não ser tornar visível o esquecimento que ela queria afastar? Visto dessa maneira, o mundo sempre foi povoado por uma multidão de desconhecidos. Mas, antes da invasão da fotografia, a multidão de pessoas desconhecidas que habitava o mundo podia desaparecer sem deixar traços, vestígios, a não ser na memória de um pequeno número de pessoas próximas. Exceção, é claro, de um punhado de celebridades - casos em que os traços estão essencialmente na ordem do discurso: lembranças, inscrições sobre as sepulturas. Enquanto isso, com a profusão dos retratos multiplicados pela fotografia, quase todos os desconhecidos podem ver permanecer os traços de seus rostos. Isto os faz parecer duplamente desconhecidos, uma vez que não permanecem menos ignorados por nós, apesar da imagem utilizada para representá-los. Com a fotografia de massa, acumulam-se os traços do esquecimento. Phillipe Dubois evoca a esse respeito "uma espécie *de estética do desaparecimento* e do apagamento, que vai ao encontro dessa concepção muito difundida segundo a qual a fotografia seria um coroamento do real, uma plenitude de singularidade existencial, uma pura manifestação do visível imediato, em resumo, realça *uma estética da presença* irresistível do real e da inscrição do referente". (1990: 221). Ele acrescenta, em referência ao conceito de Freud, que se poderia considerar "as fotografias como verdadeiras *recordações-telas*" (ibidem: 278). Pode-se perguntar se, com a fotografia, a relação primeira que André Bazin apontava na arte egípcia, a saber essa preocupação de "salvar o ser pelas

aparências", não se invertera: não seria o caso, daqui em diante, de salvar as aparências em detrimento do ser? Mais exatamente, a exacerbação do desejo de guardar os traços de um indivíduo não remete este último para a inexistência, como se nada mais lhe restasse a não ser apagar-se atrás do traço que ele deixou dele mesmo, um lampejo de presença?

É no início do século XIX que aparecem os epitáfios sobre as sepulturas³⁹, seguidos algumas décadas mais tarde pelos medalhões fotográficos. "Depois que muitos dos parentes buscavam o perdão pelo abandono de seus mortos, os retratos fúnebres tornaram-se a última oferenda em homenagem aos mortos, como uma espécie de compensação" (Mary, 1993: 254). O historiador Alain Corbin ressitua esses novos rituais funerários em um movimento mais geral de reforço do sentimento do eu, em que ele percebe "a tentação da heroização, a hipertrofia da vaidade confortadora":

"O século XIX, precisa ele, fornece outros signos de acordo com a ascensão da meritocracia - importância dada ao quadro de honra, ao ritual de distribuição de prêmios, ou ao diploma que se pendura em uma parede do salão ou da sala comum; ou então ao prestígio da decoração e do tom dado ao necrológio. Para muitos dos humildes, será uma emoção nova ler seus nomes em um jornal (...). O gesto criminoso traduz ele próprio essa aspiração. Incitado por leituras fundadas em Plutarco, um jovem parricida escreveu com orgulho, no cabeçalho de suas memórias: "Eu, Pierre Rivière, ten-



do degolado minha mãe, minha irmã e meu pai...” (1987:428-429).

No final das contas, pode-se também perguntar se a expansão que o anonimato conheceu no século passado não guarda proporção com esta tensão *individual* de fazer conhecido seu nome. O patronímio de um aristocrata era inicialmente a encarnação de uma linhagem que transcendia a personalidade do herdeiro. Tal nome resistia ao tempo, porque ele era o produto de uma acumulação histórica, de qualquer forma a História encarnada:

“Um discípulo de Sir John Millais, célebre por seu retrato de Gladstone, havia pintado esse retrato do avô durante uma viagem ao Japão (...) Apesar da simplicidade da composição, o artista tinha dado demonstração de uma grande habilidade, conseguindo obter uma semelhança em que se expressavam o esperado ar indomável de um nobre, e também traços pessoais e queridos de familiares: uma verruga na bochecha”. (Mishima, 1980 : 52).

Enquanto isso, a multidão de nomes burgueses (que se esforçaram para serem conhecidos no século passado) repousava apenas nos ombros de indivíduos particulares, isolados pelos terrores da fortuna e de sua transmissão. O esquecimento, logo o anonimato, era o contraponto dessa democracia da quantidade, da mesma maneira que as primeiras tentativas de identificação dos indivíduos estiveram sempre lado a lado do desenvolvimento das multidões. O anonimato seria, assim, o reverso da democracia do mérito. Logo

de início, a fotografia operou na sombra deste novo imaginário social, individualizando os rostos, trabalhando na vulgarização dos retratos, sem consagrar nomes, materializando ao mesmo tempo a ameaça do esquecimento que pesa sobre toda pesquisa individual de confirmação. A “democracia do retrato” acumulou os traços de fisionomia que logo foram esquecidos.

“A passagem para a dimensão industrial que corresponde à instalação de Nadar no *boulevard des Capucines*, acarreta uma perda de controle do retratista em sua obra. Não somente ele delegou poder a assistentes, como interveio um novo e poderoso agente: o cliente. Da quantidade dos retratos, extrai-se um rosto coletivo, anônimo, tanto em Nadar como nos outros retratistas. Assistimos a um duplo fenômeno de despossessão: ao anonimato da multidão corresponde o do fotógrafo. A assinatura gigantesca de Nadar vem coroar um duplo vazio, o do cliente despossuído de sua própria imagem e o do fotógrafo privado do controle de sua produção. Tanto um como outro se alimentam da mistificação feita em torno do nome” (Sagne, 1983 : 31).

Um Antecedente: Os "Crayons"

O gabinete das estampas da Biblioteca Nacional possui uma das mais antigas e

importantes coleções de retratos do mundo. A organização deste conjunto, reunido a partir de 1667, sempre apresentou problemas de classificação, tendo sido usadas várias nomenclaturas no correr do tempo. Todas as classificações usadas, inicialmente, conservavam os nomes. Foi possível assim fundi-las, em 1854, criando uma só classificação, aquela por ordem alfabética. “É preciso lembrar que só o personagem representado conta, o artista pouco importa”. A crítica que Dezalier-Dargenville fazia a Gaigniere (século XVIII) de ser um “historiador” mais que um “conhecedor verdadeiro” vale também para a coleção de retratos do Gabinete de Estampas”. (Melet-Sanson, 1985 : 98).

“A partir de 1851, os retratos fotográficos são registrados; mais facilmente eles são colocados na série de retratos do que na obra do fotógrafo, procedimento inverso ao que é cumprido atualmente” (ibidem : 98).

Esta observação diz muito sobre o estatuto da fotografia, se imaginarmos que o acervo de retratos da Biblioteca Nacional é constituído por desenhos e gravuras, gêneros gráficos menores : como esses últimos, a fotografia começou a ser colecionada por seu valor documental.

É interessante, a esse respeito, nos reportarmos às considerações que levaram Henri Bouchot, um erudito do século passado, a organizar a coleção de retratos a *crayon* (lápiz) da Biblioteca Nacional, ou seja, no dizer de um outro especialista da época, “do ponto de vista da arte, é de um caráter bastante banal e comer-

cial, [mas que] tem uma verdadeira importância iconográfica”. (Léon de Laborde, citado por Bouchot, 1984: 4). Eis as explicações que Henri Bouchot dá em sua introdução:

“Os *crayons* tiveram durante todo o século XVI uma preferência que parecia degenerar em paixão. Os apreciadores desse gênero pouco dispendioso compunham álbuns de amigos, comparável ao que famílias fazem com fotografias. Inicialmente limitada à representação de príncipes e altas personalidades, a moda dos *crayons* se generalizou: os pintores recolheram aqui e acolá os retratos, que recopiavam em seguida segundo a escolha dos apreciadores” (ibidem 1 - grifos meus).

David Le Breton observa, por seu lado, que nesta época “o retrato executado rapidamente a *crayon* sobre um suporte leve vale como caderneta de saúde e memorial; ele acompanha freqüentemente o pedido oficial de casamento. Ele serve para que o pintor fixe alguns traços, com vistas à elaboração eventual de um quadro. Esses *crayons* tinham a vantagem de não tomar muito o tempo de cortesãos ocupados e pouco inclinados a permanecer por longo tempo diante do mestre retratista (...) O pintor conservava com ele protótipos extremamente cuidados, capazes de servir para determinar encomendas, tal como hoje um editor conservaria fotos raras” (Le Breton, 1992: 32). “Os retratos pintados eram feitos para serem pregados nas paredes desses gabinetes e galerias que continuavam a se multiplicar; já os desenhos circulavam. Se não, como explicar a existência



de um atelier de província como o de Corneille de Lyon, que encontrou uma maneira, sem ir ver seus modelos, de construir uma especialidade com a pintura de personalidades da Corte? (Francastel, 1969: 129). Desde o final do século XVI, acrescentam os autores, a utilização do cobre e da água forte vai permitir a difusão dos desenhos franceses em toda a Europa, bem como afirmar a arte autônoma do *retrata-gravador*, verdadeiro ancestral do fotógrafo (ibidem: 133). Brincadeiras, jogos de salão nasceram em torno desses rostos “crayonnés” dos quais se tinha que adivinhar os nomes escondidos pelas cantoneiras (Le Breton, 1992: 36, Francastel, 1969: 129).

“A idéia de retirar ensinamentos, bons ou maus, dos *crayons*, prossegue Henri Bouchot, puramente iconográficos não é antiga (...) É preciso reconhecer o quanto o estudo dos *crayons* é uma tarefa ingrata e perigosa. Os indicadores manuscritos freqüentemente escritos pelo próprio artista sobre o desenho, estão longe de ser sempre exatos: os erros provêm das cópias de que já falamos. O artista, ao reproduzir uma cabeça a partir de um esboço era muito mais facilmente enganado pela semelhança de nomes; uma vez cometido e erro, ele se perpetuava pelas reproduções seguintes, não sendo raro ver um nome errado repetindo-se até a época em que a gravura vinha consagrá-lo definitivamente⁴⁰. (...) O objetivo proposto é de dar um nome aos personagens desenhados, procedendo metodicamente,

por comparação, por provas intrínsecas ou extrínsecas, por todos os meios da crítica em uso (...). Preocupado inicialmente em pôr um nome verdadeiro em todos os retratos, nós fomos logo levados a fazer atribuições, pelo tanto que eram distintas as maneiras pessoais dos diversos artistas na mistura das coleções alfabéticas. (...) Parece que ninguém foi prevenido para agrupar entre eles *estes leves pastéis*. (...) Nosso catálogo é então a determinação tão aprofundada quanto nos foi possível fazer, dos nomes e qualificações dos senhores ou das damas, desenhados pelos artistas antigos.” (Bouchot, 1884: 1-5, ainda grifos meus)



Donatello (?), Niccolò da Uzzano (?), anos 1430? (terracota, pintada, 46 cm). Fotografia retirada do livro Roberta J. M. Olson, *La Sculpture de la Renaissance italienne*, Paris, Thomas & Hudson, 1992, p. 91.

⁴⁰ Assim esses desenhos eram destinados a serem fixados sob forma de gravuras, da mesma forma que a fotografia, em seus primórdios, a servir para facilitar a preparação da pintura.

⁴¹ "Para os nomes, explica Henri Bouchot, bastava conhecer em que época precisa as pessoas retratadas usavam o nome da nobreza que lhes é conferido, quando — é o caso de muitos — trocavam títulos por heranças, ou por outorga real." (Bouchot, 1884:20).

⁴² Esses desenvolvimentos devem muito às reflexões de Georges Didi-Huberman, responsável por um seminário na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales sobre a semelhança — e cujo ponto de partida emblemático e heurístico é precisamente esse busto hiper-realista de Donatello. Inspirando-se principalmente em abordagens antropológicas, Huberman interroga a semelhança e o retrato em termos de mito, de rito e de transformações.

Apesar da antiguidade e do frágil estatuto artístico desses *crayons*, só estão listados no catálogo de Henri Bouchot 135 rostos anônimos em mil retratos recenseados. O contraste é surpreendente entre a profícua coleção dos retratos fotográficos, lançada no anonimato, e a coleção bastante mais antiga dos desenhos, cuja maior parte continuava nominativa. Podemos retomar aqui os raciocínios precedentes sobre o estatuto social das pessoas representadas - o que explica amplamente a permanência do nome entre alguns e a ausência em outros.

Entretanto, creio ser importante avançar no sentido de superar não somente este motivo social de determinação - que quer que o retrato aristocrático seja nominativo mesmo quando ele não o é explicitamente⁴¹, enquanto que o anonimato espreita sempre o recente retrato burguês -, mas também este período de afirmação inicial do retrato privado, para remontar além, até a época chave em que se impôs o imperativo da imitação que, no caso do retrato, se traduziu no termo *semelhança*. Este é a Renascença Italiana.

O Coroamento da Semelhança

Na obra do escultor Donatello (v. 1386-1466), há um busto em terracota policrômica que é de um extraordinário realismo. Esta obra entrou em 1745 no catálogo do artista como sendo o retrato de Niccolo da Uzzano, humanista e grande protetor das artes florentinas, construtor e primeiro proprietá-

rio do Palácio de Florença. O ponto de partida é a moldagem do rosto - o que levou muitos historiadores a verem nele uma máscara mortuária (*Omaggio a Donatello*, 1985: 252). Máscara mortuária ou moldagem ao vivo, este ponto técnico é de grande importância, uma vez que, se este busto foi realizado imediatamente após a morte do personagem, ocorrida em 23 fevereiro de 1433, ele seria o primeiríssimo retrato esculpido da Renascença florentina, ou seja, na tradição renovada dos bustos clássicos romanos, a primeira efigie realista de uma personalidade da época. Não mais uma representação idealizada, até mesmo mitologizante (como quando Raphaël "empresta" os traços de Leonardo da Vinci a Platão no seu quadro *Ecole d'Athènes*), mas sim a restituição dos traços de um rosto com o objetivo de passar para a posteridade com quem aquele homem realmente se parecia. Exposto pela primeira vez em Florença, em 1861, ele imediatamente adquiriu uma enorme celebridade enquanto espécie excepcional do "realismo donateliano" (ibidem:247)

Impressão feita diretamente dos traços do sujeito; molde procurando sempre a mais exata *imitação* particularmente quanto ao emprego de cores realistas; elaboração de um *retrato* no sentido individual e personalizado como concebemos atualmente esta palavra: todas estas características evocam, com cinco séculos de intervalo, os primeiros passos da fotografia na representação dos indivíduos. É esse o interesse maior de tal paralelo anacrônico. Ele mostra, num primeiro momento, que as questões colocadas bebem diretamente na fonte da modernidade artística ocidental aberta pela Renascença italiana⁴².



Há mais ainda. Com efeito, esse busto é muito contestado. A um tal ponto que quase foi excluído do catálogo de obras de Donatello. Muitos especialistas em história da arte questionavam seu modelo e, logo, sua datação. Todavia, a tradição duplamente nominativa que lhe foi vinculada durante séculos permanece tão forte que esse retrato continua a ser apresentado como antigamente, só que cercado de uma nuvem de pontos de interrogação que o designa abertamente como um enigma ou que o recusa em nome dos cânones da ciência da arte (cf. *ibidem*: 247-253 assim como Bennett, Wilkins, 1984: 183)⁴³.

"Se ele efetivamente representa Niccolo da Uzzano, e data dos anos 1430, poderia tratar-se por assim dizer de uma relíquia familiar - neste caso ele não poderia ser julgado segundo os cânones do retrato, podendo então ser considerado como um possível trabalho de Donatello."
(Bennett Wilkins: 184)

Destaquemos este ponto - anunciador da fotografia de família e seu descrédito cultural: o caráter de impressão desse busto parece se sustentar somente por razões estritamente familiares, assim como o jogo de relações pessoais que existia entre o artista e o mecenas - imperativos familiares e pessoais capazes de justificar ou de explicar a produção de um retrato cujo realismo foi por vezes qualificado abertamente de "indigno" da genialidade de Donatello e de "inartístico". O encerramento da obra numa mansão senhorial durante mais de três séculos só podia mesmo reforçar seu caráter "doméstico"⁴⁴.

"Este busto é habitualmente bastante criticado porque apresenta muitos aspectos que necessitariam ser retrabalhados, no sentido de passar de simples máscara mortuária a um retrato - crânio, pescoço, pálpebras (...) A atribuição de sua autoria a Donatello foi recusada por causa de sua fidelidade à realidade⁴⁵. Esta obra só faz parecer [it is a likeness] (reconstituindo cruamente as verrugas e todo o resto), ela se ressentia da falta de abertura sobre a personalidade e suas possíveis transformações, que qualificam o verdadeiro retrato". (*ibidem*).

A identificação de Uzzano foi proclamada nos meados do século XVIII por um de seus descendentes, Ferrante Capponi que ocupava o palácio onde era conservada a obra. Suas declarações foram retomadas pelos historiadores da arte, não sendo estes portanto os autores da primeira determinação documental. Motivos patrimoniais estavam aí presentes; Capponi iniciou no século seguinte contatos para vender o busto (que o Estado italiano terminou por comprar em 1884). Busto duplamente doméstico então, uma vez que conservado no âmbito da família, em seguida reivindicado por constituir parte integrante do patrimônio. A identificação (três séculos mais tarde!) só foi feita então após os numerosos retratos pintados ou gravados que se conhecia, em outras palavras, após as representações oficiais, ou seja, simultaneamente idealizadas e certificadas que dele se dispunha? Retrato de Niccolo da Uzzano segundo os interesses da família ou é igualmente para a história da arte? Trata-se de um retrato digno desse nome? Ele se parece com um retrato?

⁴³ Ele faz, ainda, a capa do catálogo completo da obra de Donatello, estabelecida em 1991 por Charles Avery, que, no entanto, assinala de maneira contraditória que ele estaria doravante excluído (1991:40). No último resumo publicado sobre Donatello, o autor defende a paternidade do escultor (que ele mesmo havia contestado) sobre esse "retrato em busto, muito discutido, de Niccolo da Uzzano" (Pope-Hennessy, 1993:140), mas o *index* assinala, no entanto, que lhe é apenas "atribuído".

⁴⁴ Sobre a moda em Florença, em meados do século XV, desses "bustos-retratos", dos quais é difícil fazer a distinção com as máscaras propiciatórias, os exvotos e retratos, ver Castelnovo, 1993:33 e seguintes.

⁴⁵ Mais acima, os mesmos autores assinalam que a obra é frequentemente denegrida como "escrava" do realismo (*ibidem*:183). Castelnovo trata esse realismo de "exagerado" (o adjetivo está em francês — *outré* — no texto italiano) e considera como definitivamente rejeitada a atribuição desse busto a Donatello (1993:38).

“ Poderíamos, dando seguimento a George Didi-Huberman, evocar ainda aqui o famoso exemplo, ele também fundador, do retrato de Dante pintado por Giotto — retrato que fixou para sempre a imagem que fazemos do poeta, mas do qual nós sabemos, no presente, que não pôde ser feito ao vivo; além disso, tem todas as chances de não ser de Giotto.

Parece que não - o silêncio de Vasari, inventor da história da arte, é revelador - e isso por uma razão perturbadora: esse busto não pareceria um retrato de Niccolò da Uzzano porque se assemelhava demais com Niccolò da Uzzano. Pode-se quase reduzir a fórmula ao seguinte: o busto não pareceria um retrato porque parece muito com um retrato. Primeira consequência de tal distorção registrada, por assim dizer, “abaixo” do nível da arte: não se pode realmente ter certeza de que se trata realmente de Niccolò da Uzzano. Alguns historiadores viram nele um dos Capponi, outros a figura de um santo (com o argumento da presença de um buraco na parte superior do crânio). Finalmente pouco importa que a tradição histórica tenda a achar semelhança com figura religiosa em todo retrato. Convém observar ainda que, nessa batalha retrospectiva sobre a semelhança, é a individualidade do modelo, por ter sido tão glorioso, que está sendo contestada, como se o que importasse antes de tudo fosse tirar a obra desse referente não muito real ao qual ela parece se apegar tão fortemente.

“Desde os faraós, os Francastel se interrogam se o problema do retrato não foi uma simples questão de habilidade maior ou menor dos artistas em construir a semelhança. Trata-se sempre de resolver duas questões: é legítima a representação dos traços individuais? Que lugar o homem, visto através de um indivíduo, ocupa no universo?” (1969:177).

No caso exemplar do busto de Donatello - que é mais original por se tratar nada menos que de discriminar se se trata do primeiro busto naturalista da arte ociden-

tal -, a anonimização, ou pelo menos o questionamento da identidade do modelo, se apresenta como o coroamento da semelhança, visto que ela acaba de isolar a obra na semelhança. Desde então, *esse busto parece porque ele enfeixa em si a semelhança*. Chegando a tal estágio de perfeição (ou de isolamento crítico), a semelhança não é mais uma relação mas sim um termo: isto parece, pouco importa com quem; ou ainda isto parece perfeitamente embora não saibamos com quem. A imagem absolutamente semelhante, ou seja, recebida como absolutamente semelhante - porque em toda esta discussão só se colocam em oposição representações do tema semelhança⁴⁶ - basta a si mesma; ela evacua seu modelo como uma referência que a diminuiria. A semelhança absoluta é uma ficção que corta todo laço com o referente, é um mito auto-suficiente, um paradigma trabalhando sem cessar pela sua própria confirmação, uma espécie de dogma da imagem. Tal imagem, elevada ao estado de dogma, não se submete mais a nenhuma discussão, a mais nenhuma troca. É a imagem pela imagem.

“Um evento muito importante para a história do retrato no Quattrocento aconteceu em Veneza: a chegada de Antonello da Messina. O caso de Antonello é praticamente único em seu gênero no século XV. Pintor formado no sul aragonês, aberto às influências nórdicas, Antonello aprendia cada rosto humano no que este tinha de mais profundamente específico, modificando o pessoal e não por ter a ver com pretexto de generalidades glorificadoras (...). O exemplo de Antonello é retomado, desenvolvido e transformado por



Bellini (...). Compreende-se que alguns retratos venezianos tenham perdido muito cedo sua função genealógica, ética ou histórica para tornar-se objeto de uma contemplação antes de tudo estética. (...) Quando, por volta de 1525-1530, o patricio veneziano Marco Antonio Michiel visita as coleções da Itália setentrional e comenta sobre os quadros mais destacados, *ele deixa de lado a identidade dos personagens representados*, todavia, em um retrato de Antonello, ele nota, sobretudo, a 'grande força e a vivacidade dos olhos'. Já se operava aí a modificação do retrato enquanto objeto de piedade familiar ou testemunho genealógico, no sentido de retrato *enquanto peça de coleção* cujo interesse é antes de tudo estético." (Castelnuovo, 1993: 47-48 - grifos meus)

O mito da semelhança absoluta cria a imagem moderna - donde vem aliás a extrema dificuldade para integrar o busto de Donatello na arte de seu tempo. De onde vem sobretudo a importância teórica, conceitual, da fotografia na gênese da arte contemporânea, esta arte pela arte, esta arte que não somente fixa para ela mesma suas próprias referências, mas que *in fine* se constitui como única referência para si própria. Paradoxalmente, o hiper-realismo da fotografia, este coroamento da semelhança, é igualmente o coroamento da abstração, pois ela é a semelhança em si, a imitação separada daquilo que ela imita, uma idéia perfeita de imitação. Por um lado, a arte abstrata se desvencilhou de toda preocupação de representar; por

outro, a fotografia - com a multiplicidade de tendências hiper-realistas ou neo-figurativas da pintura contemporânea - se dedicou a levar a representação até o seu auge. Tanto num caso como no outro, a lógica está na obra: a arte se encerra sobre si mesma, seja negando seja sacralizando toda referência. Essa lógica que, apesar das aparências, reuniu intimamente abstração e imitação está presente no busto de Donatello, primeiro retrato dedicado ao anonimato (sempre ameaçado de desgraça) por excesso de semelhança.

Referências Bibliográficas

- Antoine Coudert, 1992 - *Les Cahiers de la photographie de Saint-Benoît-du-Sault*, 1.
- Ariès Philippe, 1983 - *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil.
- Avery Charles, 1991 - *Donatello, catalogo completo*, Florence, Cantini.
- Bécourt Daniel, 1969 - *Le droit de la personne sur son image*, Paris, Ed. Michel Brient.
- Bennett Bonnie A. et Wilkins David G., 1984 - *Donatello*, Oxford, Phaidon.
- Bernard Hélène, Guillemin Alain, 1990 - "Evoché ! Que ces déesses... !", chapitre 3 du catalogue de l'exposition *Les jolis paysans peints*, Marseille, Musée des Beaux-Arts, IMEREC, pp. 45-57
- Bonafoux Pascal, 1984 - *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira.
- Bonfait Olivier, 1989 - "Histoire de l'art et sciences sociales, 1976-1987", *L'Année sociologique*, 39, pp. 59-79.
- Bouchot Henri, 1884 - *Les portraits au crayon des XVIème et XVIIème siècles conservés à la Bibliothèque Nationale (1525-1646)*, Paris, H. Oudin et Cie.
- Buisine Alain, 1990 - "Leurres et Illusions du Portrit de famille", *La recherche photographique*, 9, fév., pp. 57-60.
- Castelnuovo Enrico, 1993 - *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Gérard Monfort (traduit de l'italien par Simone Darses).
- Charles Nègre, *photographe*, 1980 - Paris, Ed. des Musées Nationaux (texte de Françoise Heilbrun).
- Francastel Galienne et Pierre, 1969 - *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette.
- Chevrier Jean-François, Sagne Jean, 1984 - "Essai sur l'identité, l'exotisme et les excès photographiques", *Photographies*, 4, avril, pp. 47-82.

- Clarke Graham (ed.), 1992 - *The Portrait in Photography*, Londres, Reaktion Books.
- Corbin Alain, 1987 - *Le secret de l'individu*, in *Histoire de la vie privée*, 1987 : 418-501.
- Courtine Jean-Jacques, Haroche Claudine, 1988 - *Histoire du visage. XVIe-début du XIXe siècles*, Paris, Rivages/Histoire.
- Cruchet Dominique, 1989 - *Histoire de la découverte et la renaissance d'Eugène Atget*, mémoire de maîtrise, Université Paris I, UER d'art et d'archéologie, dactyl.
- Didi-Huberman Georges, 1982 - *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.
- Fleury Jean-Christian, 1993 - "Assia, sublime modèle", *Photographies Magazine*, 53, nov., pp. 62-64.
- Fraenkel Béatrice, 1992 - *La signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard.
- Freud Sigmund, 1991 - *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard (collection "Folio", édition bilingue).
- Frizot Michel, 1990 - "Ce que je vois de ce que je sais", *Art Press*, n° spécial sur la photographie, nov., pp. 15-20.
- Gattiononi Christian, 1990 - "Les micro processus de la mémoire", *Art Press*, nov., 1990, pp. 32-37.
- Gautrand Jean-Claude, 1990 - *Un siècle de photo de famille*, in *Photos de famille*, 1990 : 77-81.
- Gombrich Ernst, 1986 - *Les théories esthétiques de Sigmund Freud*, in *Clair*, 1986 : 355-367.
- Histoire de vie privée*, 1987 - tome 4 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil.
- Homberger Eric, 1992 - *J.P. Morgan's Nose : Photographer and Subject in American Portrait Photography*, in *Clarke*, 1992 : 115-131.
- Identités, de Disdéri au Photomaton*, 1985 - Paris, Centre National de la Photographie, Ed. du Chêne.
- July Serge, 1985 - *La photo sans identité*, in *Identités...*, 1985 : 113-116
- Karginov German, 1977 - *Rodtchenko*, Paris, Le Chêne.
- L'Insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*, 1989 - Florence, Alinari.
- Le Breton David, 1992 - *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié.
- Maddow Ben, 1982 - *Visages. Le portrait dans l'histoire de la photographie*, Paris, Denoël, (traduit de l'américain sous la direction de Solange Metzger).
- Malveau Régine, Nicita Jean-Marc, 1990 - "Antoine Coudert, un photographe ambulant", *La Recherche photographique*, 8, fév., pp. 9-13.
- Maresca Sylvain, 1994 - "Le jour et la nuit. La photographie dans *Le Nouveau Détective*", *La Recherche photographique*, 16, printemps, pp. 16-21.
- Martin-Furgier Anne, 1987 - *Les rites de la vie privée bourgeoise*, in *Histoire de la vie privée*, 1987 : 192-261.
- Mary Bertrand, 1993 - *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié.
- Melet-Sanson Jacqueline, 1985 - "Série N2", *Feuilles*, 11, hiver, pp. 94-99.
- Meyer-Plantureux Chantal, 1992 - *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel.
- Mishima Yukio, 1980 - *Neige de printemps*, Paris, Gallimard (traduit de l'anglais par Tanguy Kenec'hdu).
- Moison Stéphanie, 1990 - "L'imagi-mère", *La Recherche photographique*, 8, fév., pp. 67-70.
- Muray Philippe, 1991 - "La peinture mise à nu", *Art Press*, 163, nov., pp. 40-43.
- Nesbit Molly, 1992 - *Atget's seven albums*, New Haven and London, Yale University Press.
- Omaggio a Donatello, 1386-1986. Donatello et la storia del Museo*, 1985 - Florence, Musée national du Bargello (la notice sur le buste de Niccolò da Uzzano, pp. 246-261, est de Paola Barocchi et Giovanna Gaeta Bertelà).
- Ouaknin Marc-Alain, 1992 - *Lire aux éclats. Eloge de la caresse*, Paris, Quai Voltaire.
- Panofsky Erwin, 1967 - *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit (traduction et postface de Pierre Bourdieu).
- Phéline Christian, 1985 - *L'image accusatrice, Les Cahiers de la photographie*, 17.
- Photos de famille*, 1990 - Paris, Grande Halle de La Villette.
- Pionniers de photographie russe soviétique*, 1983 - Paris, Sers.
- Pope-Hennessy John, 1993 - *Donatello*, Paris, New York, Londres, Abbeville (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort).
- Regards sur la photographie en France au XIXe siècle. 180 chefs-d'oeuvre de la Bibliothèque nationale*, 1980 - Paris, Berger-Levrault, non paginé (notices et annexes de Bernard Marbot).
- Rouillé André, 1982 - *L'empire de la photographie, 1839-1870*, Paris, Le Sycomore.
- Sagne Jean, 1981 - "L'exotisme dans le portrait photographique au XIXe siècle", *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 1, sept., pp. 27-32.
- _____ 1983 - "Les anonymes de Nadar", *Photographies*, 1, printemps, pp. 29-31.
- _____ 1984 - *L'atelier du photographe 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance.
- _____ 1985 - Le portrait carte de visite, in *Identité...*, 1985 : 11-17.
- Santini E. N., vers 1900 - *La photographie devant les tribunaux*, Paris, Ch. Mendel.
- Sauvel Edouard, 1897 - *De la propriété artistique en photographie, spécialement en matière de portraits*, Paris, Gauthier-Villars.
- Seguin Jean-Pierre, 1980 - *La photographie "ancienne" dans les fonds du "Cabinet des Estampes"*, in *Regards sur la photographie...*, 1980 : 11-13.
- Stevenson Sara, 1981 - *David Octavius Hill and Robert Adamson. Catalogue of Their Calotypes Taken Between 1843 and 1847 in Collection of Scottish National Portrait Gallery*, Edimbourg, National Galleries of Scotland.
- Venezia '79, *La Fotografia*, 1979 - Milan, Electra Editrice.
- Winter Gorden, 1978 - *A Country Camera 1844-1914*, Harmondsworth, Penguin Books.



Continuações das notas:

²² Eis um contra-exemplo que expõe as condições de conservação da memória visual e nominativa dos membros de uma mesma família com um século de intervalo: "Caroline Chotard-Lioret, que trabalhou sobre os arquivos de sua família (os Boileau), encontrou três álbuns contendo cerca de quarenta fotos tiradas entre 1860 e 1890. Elas tinham sido enviadas aos Boileau por diferentes correspondentes. Inúmeras cartas avisavam a Marie Boileau um envio próximo de uma foto recente. Via-se, assim, a mesma pessoa no ato do batismo, no aniversário de sete anos, na adolescência, no momento de seu casamento, na idade adulta com seus filhos, e sozinha na velhice (...). Por sua vez, Marie Boileau no momento do casamento de suas filhas, em 1901, envia a toda a família os retratos delas. A partir de 1910, a fotografia se torna comum: entre 1912 e 1914, Eugène, marido de Marie, tira fotos que chegam a preencher ... dezesseis álbuns." (Martin-Fugier, 1987:195). Mais adiante, um detalhe: "onze mil cartas [foram] enviadas a Marie e Eugène entre 1873 e 1920, a maioria delas por seus filhos e por membros de suas respectivas famílias." (ibidem: 196).

²⁴ Com esse objetivo, me apóio fartamente na síntese histórica sobre o retrato, publicada por Galienne e Pierre Francastel (1969). Para uma análise voltada para o nascimento do retrato moderno na Itália, ver Castelnuovo, 1993.

²⁰ "Os retratos-cartões se amontoavam nos interiores das casas. Inicialmente, para estar certo de que as pequenas imagens seriam vistas, os retratos-cartões eram postos, como que acumulados, no centro de peças de mobiliário de recepção. Mas essa maneira desordenada de juntá-los não durou muito; foi substituída por um novo objeto, especialmente criado para os retratos-cartões: o álbum fotográfico." (Mary, 1993: 115).

²¹ Este autor, por outro lado, precisa que o dito cliente era "um dos excêntricos da fashion parisienne" (Sagne, 1981:30).

²³ Essa obsessão de uniformização se junta, com dois milênios de intervalo, à arte límbica egípcia que se preocupava em representar a effigie do defunto, mas de uma maneira idealizada e "liberta de toda característica temporal (...). As proporções dadas ao corpo, sua idade, seu aspecto, sua atitude são rigorosamente regrados e, assim, estamos rigorosamente em presença de ideogramas, não de retratos." (Francastel, 1969:16 — grifo meu). Será que os retratos-cartões de visitas desempenharão a função de "ideogramas burgueses"? Algumas páginas adiante, os Francastel assinalam que, na história egípcia sob a 18ª dinastia, tornou-se possível distinguir "entre o retrato principal do defunto, aquele que "assina/assinala" o sepulcro e suas numerosas réplicas, que o mostram exercendo funções terrestres ou em vias de se entregar a uma de suas ocupações favoritas, como caça ou pesca. O primeiro (retrato) continua pretensioso e pouco pessoal. (...) De sorte que, paradoxalmente, essa imagem destacada e chamada de "retrato do defunto" é que preside o tradicional banquete funerário e é a que menos dá conta da personalidade do dono do sepulcro. (...) Nós chegamos assim a essa distinção entre o retrato oficial e o "retrato de gênero" que virá a se impor a nós, de outras épocas, com uma motivação diferente, mas com resultado análogo" (ibidem:23-24). Observemos, ainda, que André Bazin inicia seu texto sobre "a ontologia da imagem fotográfica" pela recordação do ritual de embalsamento egípcio, que ele tem na conta de um fato fundamental da gênese das artes plásticas ("na origem da pintura e da escultura encontrava-se o "complexo" da múmia"), e de seu costume de colocar "próximo ao sarcófago, juntamente com a alimentação do morto, estatuetas de barro, espécies de múmias de troca, capazes de substituir o corpo se esse viesse a ser destruído. Assim se revela, nas origens religiosas da estatuária, sua função primordial: salvar o ser pelas aparências." (1958:11).

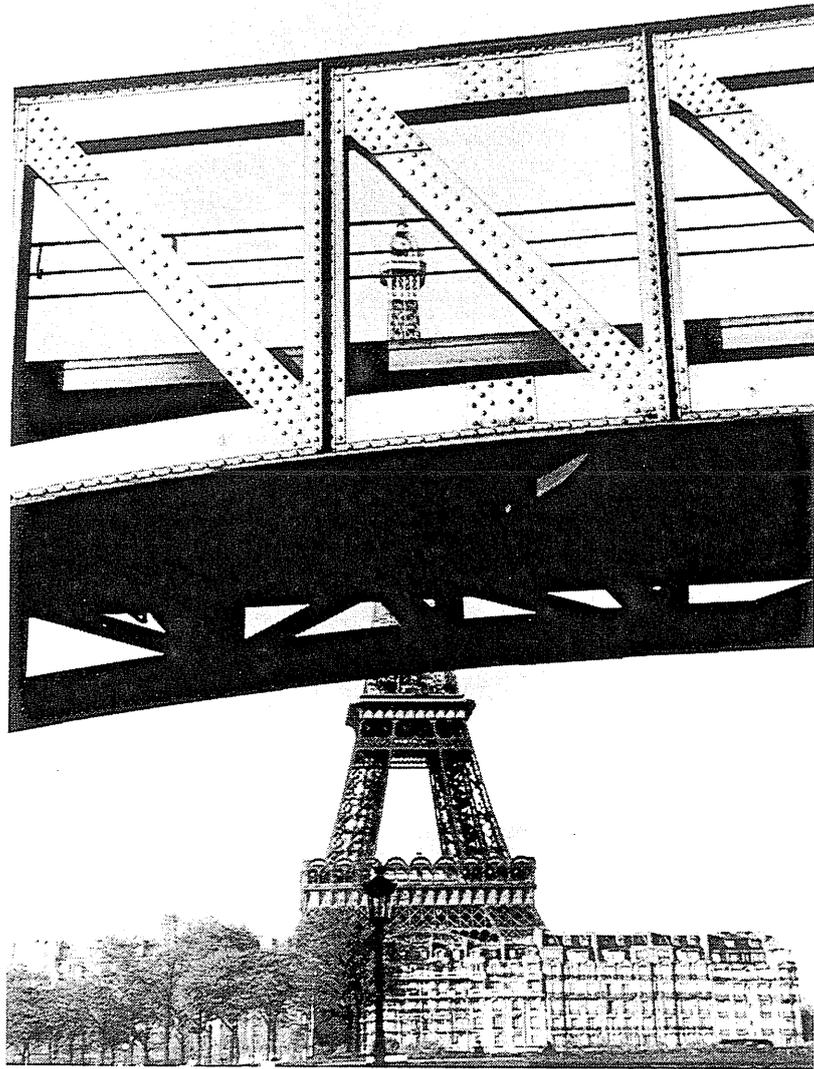
Abstract

Photography necessarily requires anonymous models in order to be recognized as art. While a reflection is made about photographic portraits as compared to painted portraits, this process of "anonymization" of the portrayed individuals can be understood along with other related matters: identity, stating of social positions, representation, relations between artists and clients, market, and types of portraits (photo cards, scene cards). An issue emerges from this reflection about the basic and paradoxical incapacity of photographic portrait and mass photography, in that they mean an accumulation of visual traces which cannot hinder the erasure of that which they intend to preserve.



*A Fotografia dos Anos Vinte: a exploração de um novo espaço urbano **

Christopher Phillips



"Anônima" - Fotografia retirada do livro de Bernard Marbot e André Rouillé, de corps et son

** Uma primeira versão deste texto foi publicada na obra coletiva Les années 20: l'âge des métropoles, Museu de Belas Artes de Montreal, 1991. Este artigo foi publicado na revista La Recherche Photographie, nº 17, Paris, 1994. Tradução Clarice Ehlers Peixoto.*

¹ Hans Windisch, citado em Marc Maurus, "Notwendige Vorreden", *Der Kreis*, junho de 1992, número especial sobre o cinema e a fotografia, p.359.

² Ver Ernst Jünger, "Grobstadt un Land", *Deutsches Volkstum*, vol. VIII, 1926, p. 580.

³ Paul Westheim, "Berlin, die Stadt der Kunstler", in Herbert Günther (sob a direção de), *Hier schreibt Berlin (1929)*, Berlin, Fannei und Walz, 1989, p.239.

⁴ Agradecemos pelas observações que se- guem, ao artigo de George Reinhardt "Umbo; Erlebnis und Gestaltung", in *Umbo, Photographien 1925-1933*, (catálogo da exposição), Hanover, Kunstmuseum, 1979. O retrato-montagem de Kisch só existe na forma da tiragem da época, conservada nos arquivos do Bauhaus.

"Vivemos na cidade. Nossos campos são de asfalto, nossas estrelas são lamparinas elétricas, nossas florestas os postes de linha de alta tensão"¹, escreve Hans Windisch, redator chefe de *Das Deutches Lichtbild* (A Fotografia Alemã), no editorial do número de 1928-1929. Fazer da cidade o equivalente a uma segunda natureza que suplantaria a original. Sem dúvida, na Alemanha dos anos vinte, como em outros lugares, a grande cidade era ainda percebida pelos espíritos nostálgicos como um oceano de pedra hostil à vida e frequentemente comparada a um câncer gangrenando os tecidos do saudável campo. Mas, ao mesmo tempo, numerosas vozes se elevaram para cantar o advento de um novo mundo urbano e tecnológico. Assim, o escritor ultraconservador Ernst Jünger previnha seus colegas de direita que seria em vão querer perpetuar os valores de uma sociedade rural: a Grande Guerra, este confronto de massas humanas e de máquinas numa paisagem transformada pela tecnologia, imprimiu irremediavelmente em todas as suas testemunhas, o ritmo brutal da metrópole industrial². Em 1929, o redator chefe da revista de arte *Das Kunstblatt*, Paul Westheim, assinala que os jovens berlinenses que querem descansar nunca procuram um espaço campestre, preferindo passar meia hora num terraço de um café qualquer, no meio da circulação dos carros da praça Potsdamer, abandonando-se ao benéfico turbilhão de sons e imagens da cidade³.

O entusiasmo suscitado pelas promessas de uma cultura urbana e tecnológica nunca foi tão grande como nos anos vinte; e, talvez, nunca a cidade moderna tenha sido tão mostrada pelo cinema e a

fotografia da época de forma mais fascinante e mais sedutora. Em lugar de propor um simples reflexo de cidades como Nova York, Paris ou Berlim — uma realidade ainda moderada pela herança social e arquitetural das gerações anteriores —, numerosos artistas, arquitetos e fotógrafos buscavam, sobretudo, ressaltar, graças à fotografia, os primeiros elementos de uma nova ordem urbana. Nas mãos, principalmente, de Lászlò Moholy-Nagy, de Aleksandr Rodtchenko e de El Lissitzky, a fotografia (e as técnicas associadas à fotografia, como a foto-montagem) propõe imagens antecipando o novo mundo que começa a tomar forma.

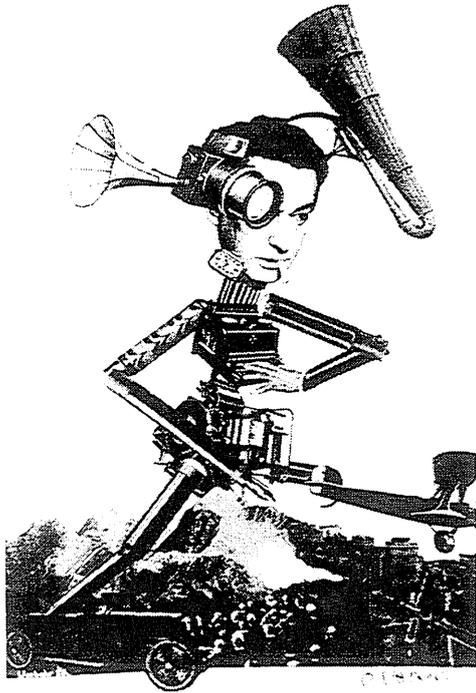
Em 1926, o fotógrafo berlinense Otto Umbehre, conhecido como Umbo, compõe um impressionante retrato-montagem do jornalista Egon Erwin Kisch. Esta obra é um exemplo eloqüente da euforia dos anos vinte diante da nova cultura urbana⁴. Kisch se tornou um homem célebre após o lançamento de seu último livro, *Der Rasande Reporter* (o repórter apressado). O público o apelidou de *O homem dos cem olhos* por conta de sua extraordinária faculdade de observação, e suas reportagens são brilhantes mostras do estilo de montagem, exercendo uma influência considerável na literatura. Alternando, sem transição, os vastos panoramas sociais e os planos íntimos da vida cotidiana, Kisch leva seu leitor a um discurso arquejante e repleto de fatos. Um crítico da época confessa se sentir "submerso em informações" quando lê suas reportagens.

A fotomontagem de Umbo, feita a partir de imagens de revistas recortadas, oferece um contraste impressionante com os



retratos mais sombrios do mesmo Kisch, pintados em 1928 por Rudolf Schlichter e Christian Schad, em razão, sobretudo, do modo bastante vivo como ele traduz o entusiasmo suscitado pelo surgimento de uma cultura integralmente urbana e tecnológica. Recomposto por Umbo, Kisch torna-se a encarnação de um novo homem, perfeitamente à vontade na civilização da máquina anunciada por Marinetti, Raoul Hausmann, Le Corbusier e Dziga Vertov. Kisch é representado como uma conjunção de aparelhos sensoriais e mecânicos especializados; seus órgãos e seus membros são prolongados por uma fantástica panóplia de dispositivos indispensáveis.

Um de seus olhos é substituído por uma câmera fotográfica, que dá à visão novas possibilidades de precisão, de objetividade e de reprodutibilidade (a câmera



é uma Ermanox, muito popular entre os fotógrafos dos anos vinte em função de seu pequeno formato e de sua excelente ótica). Uma das orelhas de Kisch é prolongada por um receptor de rádio, a outra por um gramofone, o que aponta para uma reconfiguração da função auditiva. Em volta de seu pescoço, reconhecemos um relógio de pulso, uma inovação dos anos vinte, que evoca a aceleração do ritmo da vida urbana e a sincronização precisa que ela impõe. No lugar de sua caixa torácica, uma máquina de escrever simboliza a substituição do texto manuscrito pela escrita mecânica, estandardizada e universal; e, para que seja assegurada uma rápida difusão de seus escritos, uma impressora rotativa de grande velocidade substitui seus rins. Uma de suas pernas se transforma em automóvel, a outra em avião, destacando a mobilidade e a velocidade sem precedentes que eliminam os antigos constrangimentos das distâncias espaciais e introduzem uma série de perspectivas e de sensações inéditas. A grande pista mecânica do jornalista engole o espaço e anula a demarcação tradicional entre a cidade e o campo. O território da metrópole global, que Kisch representa, se estende manifestamente ao mundo inteiro.

Este retrato é uma perfeita ilustração da poderosa corrente utopista que atravessa a cultura urbana modernista dos anos vinte — sua réplica pessimista poderia ser a sedutora robotizada do filme *Metropolis*, realizado por Fritz Lang em 1926. Um manifesto de 1926, intitulado *O Mundo Novo* e assinado pelo arquiteto Hannes Meyer (que sucedeu Walter Gropius na direção da Bauhaus), oferece um dos exemplos mais

⁵ Ver Hannes Meyer, "Die neue Welt", Das Werk, nº 7, 1926; revisado e traduzido em inglês in: Claude Schnaidt (sob a direção de), Hannes Meyer; Bauten, Projekte und Schriften/Buildings, Projects, Writings, Teufen A R (Suíça), Arthur Niggli, 1965, p.91-95.

⁶ Ver Jean Epstein, "Le phénomène littéraire"(1), in: L'esprit nouveau, nº 8, 1921, p.859. Esta questão tratada diferencialmente, se encontra no livro de Epstein La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence, Paris, La Sirène, 1921.

impressionantes da confiança que inspira a tecnologia⁵. Anunciando a eminente "mecanização de nosso planeta" e convencido das benfeitorias dessa evolução, Meyer canta a triunfante prece das máquinas e das técnicas, tão freqüentemente entoada durante os anos vinte: automóveis, calculadoras, aviões, telefones, linhas de alta tensão, anúncios luminosos, gramofones, microfones, gravadores, transmissores de rádio, cinema e ... fotografia.

Pode parecer espantoso que a fotografia, uma invenção que, afinal de contas, já tinha noventa anos, figure nesta lista de técnicas simbolizando a nova era da máquina. Um remarcável ensaio do cineasta e crítico francês, Jean Epstein, lançado em 1921 na revista *L'esprit nouveau*, de Le Corbusier e Ozenfant, nos permite melhor compreender as razões do grande prestígio que gozava a fotografia nos anos vinte. Neste ensaio, intitulado "O fenômeno literário", Epstein se pergunta quais são as características mais originais da cultura moderna. Ele as define como a aceleração da vida física e mental, a constante "justaposição de gramáticas" pertencentes a esferas culturais diferentes e, sobretudo, a rápida penetração tecnológica em todos os aspectos da vida, principalmente no domínio da percepção visual.

O maquinismo da civilização, a imensa instrumentação que invade os laboratórios, as fábricas, os hospitais, os estúdios dos fotógrafos e dos eletricitistas, a mesa do engenheiro, a sala de cinema, a vitrine do oculista e mesmo o bolso do carpinteiro, permitem ao homem um infinita variedade de ângulos de observação. A ótica, principalmente (e há algo de impressionante

nisto, já que se trata de uma civilização, sobretudo, ótica?), cola em nosso pescoço suas lentes como amuletos no pescoço do chefe índio. E todos esses instrumentos, telefone, microscópio, lupa, câmera, objetiva, microfone, gramofone, automóvel, Kodak, avião, não são simples objetos inertes. Em certos momentos essas máquinas vêm fazer parte de nós mesmos e filtram o mundo...⁶

No início dos anos vinte, logo que nos damos conta de que a fotografia encarna os princípios (economia, precisão, objetividade, estandardização, reprodutibilidade) que presidem a emergência de um universo tecnológico. A partir do momento em que ela toma seu lugar entre o grupo restrito de técnicas que, segundo Epstein e outras figuras de vanguarda, remodelam não somente o mundo mas também sua representação nas nossas consciências, não é mais possível desqualificá-la — o que foi feito muito freqüentemente no século XIX — sob o pretexto de que seria somente uma intrusa entre as artes maiores. Redefinida pela era moderna como prolongamento técnico do olho e da mão, a fotografia torna-se, para muitos artistas, o instrumento privilegiado de uma exploração passional.

Se a fotografia, à maneira de outros gêneros considerados "objetivos", como o cinema e a reportagem literária, goza de um prestígio sem precedente nos anos vinte, é em parte porque ela aparece como um meio que permite apreender a nova realidade da metrópole, de um meio urbano cuja escala colossal, o formigamento de atividades e o ritmo enlouquecido parece fugir aos modelos de compreensão tradici-



onais. Num importante ensaio de 1903, *La Métropole et la vie mentale*, o sociólogo Georg Simmel já opunha o dinamismo da cidade, com seus bondes, seu metrô, seus trens rápidos, ao ritmo mais lento do campo e das cidades do interior. A vida nas grandes cidades, assinala Simmel, se caracteriza por uma sucessão precipitada de impressões contraditórias, por “uma constante penetração de imagens móveis, intercaladas entre o que percebemos num rápido e único olhar e a imprevisibilidade dos estímulos visuais”⁷. O aspecto evasivo que apresenta a cidade moderna, particularmente ao observador apressado, é também notado pelo arquiteto Peter Behrens em 1914. Observando que “a velocidade tornou-se um fator essencial à produtividade”, Behrens destaca uma de suas imprevisíveis conseqüências: “logo que circulamos a toda velocidade nas nossas cidades, não podemos distinguir os detalhes da arquitetura. E as perspectivas urbanas que percebemos a partir dos trens expressos só nos parecem silhuetas fugidias. Os edifícios isolados não existem mais para nós”⁸.

Num espaço urbano onde as máquinas e os procedimentos mecânicos impõem cada vez mais seu ritmo, onde uma mobilidade e uma velocidade desconcertantes fazem estourar os quadros de referência tradicionais, a extensão do sentido da vista que oferece a câmera fotográfica é acolhida como uma adaptação necessária e útil. Em 1921, o dadaísta berlinense Raoul Hausmann (que ainda não é fotógrafo) faz votos a “uma educação do olho pela ótica mecânica” e canta as vantagens da câmera fotográfica, percebendo-a como um instrumento indispensável àqueles que querem

dominar as novas pressões impostas pela cidade. Para Raoul Hausmann, a fotografia é tão preciosa que ela permite reeducar o olho e ampliar suas possibilidades, o que torna, assim, a visão mais segura, mais global e mais criativa. O apelo modernista para “renovar a visão” é tomado em seu sentido mais literal e mais fundamental. “Hoje, escreve Hausmann, com a estrada de ferro, a aeronave, a câmera fotográfica e os raios X, adquirimos fabulosos meios de observação que, graças ao aumento mecânico de nossas faculdades naturais, nos permite ter um novo tipo de conhecimento ótico”.

Um livro fundamental da Bauhaus, *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, Fotografia, Filme), publicado por Moholy-Nagy em 1925, ilustra a variedade de técnicas fotográficas suscetíveis de servir à busca desse novo “conhecimento ótico”: ângulos extremos de *plongées* e *contra-plongées*, *prises de vue* em grande velocidade, tiragens negativas e radiografias, fotomontagens, fotografias com alto grau de precisão. O último capítulo do livro *Dinâmica da metrópole*, expõe sumariamente diversas aplicações dessas técnicas à representação da cidade moderna.

Para descrever os diferentes modos como a metrópole foi repensada e representada pela fotografia durante os anos vinte, vamos examinar brevemente como os artistas e fotógrafos interpretaram três conceitos fundamentais que sustentam a reflexão da época sobre a cidade moderna: montagem, velocidade e *Sachlichkeit* (“objetividade”). Esses conceitos foram utilizados com muita pertinência por Ernst Bloch, no livro *Héritage de ce temps*, lançado em 1935, para

⁷ Georg Simmel, “The Metropolis and Mental Life”, in: Donald L. Levine (sob direção del), *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1971, p.325.

⁸ Peter Behrens, “Einfluss von Zeit und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung”, in: *Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Léna*, Eugen Dieckrichs, 1914, p.8.

facilitar a compreensão de uma série de fenômenos aparentemente disparatados (o jazz, a pintura de *Neue Sachlichkeit*, a racionalização industrial, o teatro de Brecht e mesmo o surrealismo), que seriam facetas de uma vasta configuração comum. Solidamente ancorados numa realidade tecnológica e urbana, os conceitos de montagem, velocidade e *sachlichkeit* são tomados aqui como categorias das quais podemos tentar compreender os produtos e os procedimentos de uma incontrolável cultura metropolitana.

Esta percepção de cidade moderna, que seria ela mesma uma grande montagem, uma justaposição de espaços e ritmos descontínuos que nunca se fundem em um todo tangível e concreto, é a verdadeira mensagem transmitida pelas numerosas foto-montagens dos anos vinte. É o caso, principalmente, das primeiras montagens urbanas de Hannah Höch e da série "Metropolis" de Paul Citröen (1919-1923). Nessas imagens, os fragmentos de arquiteturas díspares e vistas urbanas superpostas restituem admiravelmente a impressão de simultaneidade caleidoscópica que se depreende de uma grande cidade. Com seus elementos gráficos flutuando no espaço, combinados com fotografias de operários e de arranha-céus com fachadas recortadas, a *Ville dynamique* (1919-1920) do supremo Gustav Kloutsis é também audaciosa. Esta montagem, precisa a inscrição de Kloutsis, "deve ser vista em todos os sentidos". Privada de toda referência fixa e de um objeto estável para observar (como o habitante desorientado das metrópoles de Georg Simmel), o espectador é convidado a explorar a obra através de uma variedade de pontos de vista em que nenhum é privilegiado.

Conclui-se que a psiquê do cidadão moderno pode ser interpretada como uma rede de fragmentos dispersos, como ilustra a *Tête*, de Willi Baumeister (1923), retrato de mulher em partes esquemáticas e estilhaçadas. A espetacular série de foto-montagens realizada por Aleksandr Rodtchenko para ilustrar um poema de amor de Maïakoski, *Pro Eto* (Daquilo, 1923), evoca de modo mais complexo a fragmentação psicológica que acompanha a "urbanização interior"; essas montagens recriam o clima de estranhamento produzido pelas mudanças bruscas de humor, de lugar e de tempo do poema. Por volta do final da década, sob a influência de todas essas conjunções, as fotografias se afirmaram cada vez mais na apresentação, desta vez numa imagem única, de um tipo de cidade-montagem: um espaço atravessado de formas violentamente heterogêneas e de signos visuais flutuantes. Assim é a cidade sugerida em Meudon (1928), de André Kertész, ou na *Grand Magasin berlinois* (1929), de Umbo, com a inquietante superposição de um anúncio publicitário sobre o céu da (praça) Hermannplatz, diante de uma nova loja da cadeia Karstadt.

O mesmo acontece com o cinema, através de filmes como *Kino Pravda*, de Dziga Vertov, ou *Berlin, die sinfonie der Großstadt* (Berlim, sinfonia de uma grande cidade, 1926), de Walter Ruttmann, que exprime melhor a velocidade e a mobilidade associadas à metrópole. Para sugerir o mesmo dinamismo urbano através das imagens fixas da fotografia, era preciso experimentar as novas técnicas. Assim, Umbo levanta sua objetiva com uma vara e prolonga o tempo da pose para trans-



formar os faróis dos automóveis em corrente de energia luminosa e abstrata inundando a paisagem urbana como um raio de luz. Evocando o ritmo frenético da cidade e sua incessante agitação, uma fotomontagem de Lissitzky, *Le Coureur dans la ville* (1926), traduz a fascinação da época pelo corpo humano como máquina performante e assimila o cidadão moderno a um atleta saltando por obstáculo numa brilhante e artificial luminosidade da noite urbana. Esse sentimento de triunfo sobre as velhas pressões físicas alia-se a uma verdadeira jubilação diante da liberdade e mobilidade sem precedentes do olho moderno. Isso fica evidente na série de vistas aéreas feitas por Moholy-Nagy do alto da torre da rádio de Berlim. A perspectiva da “visão do pássaro”, escolhida pelo fotógrafo, reduz a cidade a uma pura abstração de tons e texturas.

Ao contrário, a *sachlichkeit* permite interromper momentaneamente o movimento enlouquecedor da cidade e favorece uma contemplação indiferente, mas estética, dos objetos que penetram cada vez mais a vida moderna. Os Estados Unidos, em particular, redescobrem o gênero da natureza morta para dar valor aos objetos do comércio e da indústria. Mas encontramos, também, o romantismo da máquina em certas fotografias de Paul Strand representando máquinas-instrumentos com reflexos inquietantes ou o mecanismo maravilhosamente fabricado de sua câmera Akeley; na beleza escultural do berbequim de um automóvel fotografado por Paul Outerbridge (*Vilebrequin Marmon*, 1923) ou na orquestração, a que se dedica Edward Steichen, de um espetacular campo luminoso a partir de... um novo mode-

lo de isqueiro. Na Europa, fotógrafos como Germaine Krull, com seus interiores das fábricas e suas “paisagens de metal”— arquitetura de ferro e aço — ou Albert Renner-Patzsch, com seus espaços industriais e seus alinhamentos de produtos manufaturados, hipnotizantes de uniformidade, testemunham também a fascinação dos anos vinte pela “beleza da máquina”.

Paradoxalmente, poucos artistas se renderam ao desafio de constituir, nessa mesma base de técnicas fotográficas, uma linguagem visual crítica, capaz de dar conta da grande cidade moderna. Entretanto, essa é a ambição de um dos álbuns mais marcantes dos anos vinte, *Amerika*, no qual o arquiteto Erich Mendelsohn reuniu uma impressionante coleção de fotografias brilhantemente legendadas. Sem dúvida, certos arquitetos modernistas já tinham lançado mão da fotografia, alguns mesmo com grande eficácia: desde 1919, Le Corbusier introduziu fotografias nas páginas de *L'esprit nouveau* para que “mesmo os olhos que não enxergam” aprendam a apreciar as formas novas. Assim, o álbum *Amerika* é a tentativa mais completa e mais elaborada de utilização da fotografia para destrinchar a metrópole — não somente para identificar as forças que a constituem, mas, também, para tornar sensível a nova relação ao espaço que ela produz.

Amerika é fruto de uma viagem que Mendelsohn fez aos Estados Unidos no outono de 1924, com objetivo de escrever uma série de artigos sobre arquitetura, e cultura urbanas da América. É um volume em grande formato, ilustrado com magníficas fotos de arquitetura feitas pelo próprio Mendelsohn ou por seus colegas, e

⁹ Ver o resumo de *Amerika* em *Die From*, nº 6, vol. 1, março, 1926, p. 132. No que concerne à impressão produzida sobre Brecht pelo livro, ver Patty Lee Parmalee, *Brecht's America*, Miami (Ohio), Ohio State University Press, 1981, p. 69-75.

acompanhadas de um comentário incisivo. Publicado em 1926, ele tem um sucesso extraordinário tanto entre os especialistas quanto junto aos profanos. Assim, a revista *Werkbund Die From*, congratula essa obra por ter sabido mostrar “a possibilidade de uma vida que não esteja acorrentada ao passado”. E escritores como Brecht se inspiraram bastante no retrato espetacular que ele traça da vida urbana na América⁹.

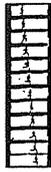
O impacto dessa obra deve-se, em parte, ao fato de que Mendelsohn, distinguindo-se do uso estabelecido na fotografia de arquitetura, só mostra imóveis modernos isolados. Ele apresenta, sobretudo, enormes conjuntos urbanos dominados por arranha-céus gigantescos. *Amerika* não dissimula o fato de só oferecer uma visão parcial de seu sujeito, limitada principalmente à Manhattan, ao centro de Chicago, à Detroit de Henri Ford, a um conjunto monumental de silos para cereais e a algumas realizações de Frank Lloyd Wright. Para os leitores já familiarizados com a arquitetura e com o urbanismo americanos, nenhum desses temas foi uma revelação. Em contrapartida, Mendelsohn inova pela demonstração de que um livro de imagens pode conter um discurso radicalmente crítico em matéria de cultura.

Ora, longe de fazer apologia da civilização americana da máquina, Mendelsohn é um dos críticos mais fervorosos. O álbum *Amerika* deve sua força ao fato de que ele fixa, sem contornos, as duas caras da cultura urbana da América. Ao mesmo tempo dinâmica e deformadora, exaltante e extenuante, ela produz rapidamente aquilo que Mendelsohn chama, com

uma fascinação horripilante, de uma verdadeira “embriaguez visual”. Ele sabe que sente um delicioso arrepio de vertigem e de excitação no meio do tumulto de Manhattan; ele se encanta com o aparecimento vulcânico de seus arranha-céus e a inventividade de suas máquinas, mas ele também denuncia as aberrações e os absurdos arquiteturais e sociais que assustam o olhar em cada canto de rua.

O que são esses materiais visuais de *Amerika*? Primeiro, Mendelsohn mostra imagens da cidade contemporânea em todas as suas contradições como, por exemplo, vistas do conjunto de ruas de Manhattan justapondo os mais ecléticos estilos arquiteturais passados e presentes. Dentre esse “crescimento selvagem”, ele assinala as inovações fortuitas que parecem mais suscetíveis de serem exploradas no futuro. Segundo, ao propor as seqüências de fotografias que retraçam a evolução no tempo de certos tipos de imóveis, Mendelsohn põe em destaque a lógica interna do desenvolvimento da arquitetura americana. Por exemplo, ele mostra em páginas consecutivas, quase como num livro de imagens animadas, a maneira como o arranha-céu moderno — desde os primeiros ensaios de Louis Sullivan em Chicago até o *Larkin Building* de Frank Lloyd Wright (1904), passando pelo Monadnock Building de Burnham e Root (1891) — progressivamente se despojou de seus ornamentos para chegar a uma evidência puramente arquitetônica, ou *sachlich* (“objetiva”).

Enfim, para além das técnicas analíticas, Mendelsohn se serve da fotografia não para exprimir a idéia de gigantismo, mas sim a experiência do indivíduo posto no



meio de forças colossais e anônimas que regem o espaço das cidades americanas. Esta é a conquista menos esperada do livro. Renunciando às composições equilibradas e às perspectivas minuciosamente enquadradas da fotografia de arquitetura tradicional, Mendelsohn escolhe ângulos extremos, como contra-plongées feitos ao nível da rua, para mostrar essas torres sombrias que se lançam em direção ao céu como uma ameaça. (Sempre atento às inovações no domínio da “arquitetura do livro”, Lissitzky reage com entusiasmo: “para compreender algumas de suas fotografias é preciso levantar o livro acima de sua cabeça e girar. Este arquiteto nos mostra a América vista, não de longe, mas de seu interior...”¹⁰). Ou ainda, através da técnica da exposição múltipla, Mendelsohn restitui, intensificando-o até a alucinação, o ‘clicar’ dos postes elétricos que iluminam a Times Square à noite. Ou também, prolongando o tempo de pose, ele metamorfoseia os faróis dos automóveis e dos bondes em puros traços de luz cadente através da cidade. *Amerika*, no entanto, só explora esse tipo de procedimento com muita reserva; na sua análise do livro, Lissitzky mostra a vontade de ver estas experiências fotográficas levadas ainda mais longe, em nome de seu puro interesse visual. Estas imagens continham ainda uma perspectiva documental e analítica adotada por Mendelsohn sobre a América urbana; elas lhe permitiam evocar visceralmente aquilo que chamava, numa mistura típica de fascinação e desgosto, o “delírio da rua”.

Amerika nos oferece um dos melhores exemplos de fotografia utilizada, desde os anos vinte, como instrumento de uma “crí-

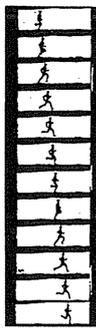
tica operatória”, emprestando a expressão de Manfredo Tafuri¹¹. Em outros termos, Mendelsohn pretendia muito menos fazer uma pesquisa objetiva sobre a cidade moderna mas, sobretudo, legitimar uma visão modernista de sua evolução futura. No caos do presente, acreditava Mendelsohn, podem ser desvendados os traços anunciadores de uma nova ordem arquitetural, de um novo paradigma urbano. *Amerika* apresenta os pontos de cristalização dessa nova ordem de tal modo que eles aparecem com o resultado fatal da evolução da cidade. Mendelsohn dá, também, uma resposta convincente a uma questão muito debatida durante os anos vinte: como manter um discurso crítico por meio das imagens fotográficas sem que essas imagens se tornem um fim estético em si? Respondendo com imaginação e convicção a essa questão, *Amerika* oferece uma lição magistral sobre como a câmara fotográfica pode servir de instrumento crítico para uma melhor compreensão do espaço urbano.

¹⁰ El Lissitzky, “The Architect’s Eye”, 1926 traduzido em inglês in Christopher Phillips (sob a direção de), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York, Metropolitan Museum of Art-Aperture, 1989, p. 221-222.

¹¹ Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l’architecture*, Paris, 1976, ver principalmente suas observações sobre o que chama de “comunicação crítica através das imagens”.

Abstract

The enthusiasm raised by the promises of an urban and technological culture was never so strong as in the twenties; and perhaps the modern city has never been exhibited in such fascinating and exciting ways as in films and photography of that time. Above all and thanks to photography a great number of artists, architects and photographers tried to point out the first elements of a new urban order. Mainly in change of Lázlo Moholy-Nagy, Alexander Rodtchenko and El Lissitzky, photography (and the related techniques such as photo-mounting) proposes images which anticipate a new world that has just started to be shaped.



Pesquisas





*Explorando a Sociedade Fotograficamente**

Howard Becker

Explorando a Sociedade Fotograficamente investiga alguns dos muitos esforços feitos por fotógrafos e cientistas sociais em combinar as duas disciplinas para, através do meio visual, compreender as atividades da vida social. Esta relação, no entanto, passou por inúmeras dificuldades desnecessárias. Neste trabalho, nosso objetivo é demonstrar, através da prática de inúmeros profissionais com diferentes trajetórias e experiências pessoais, como as dificuldades podem ser superadas e quais são as suas possibilidades. Estes textos servem, no mínimo, como exemplos, modelos e ponto de partida para explorações posteriores, que poderão ser realizadas por novas gerações para as quais aquilo que hoje parece problema e contradição, certamente terá desaparecido.

Normalmente distinguimos entre ciência (incluindo as ciências sociais) e arte, entendendo a primeira como a descoberta da verdade sobre o mundo e a outra como a expressão estética de uma única visão pessoal. Tudo estaria correto não tivessem os artistas tantas visões sobre as verdades do mundo e as descobertas dos cientistas sobre as verdades não contivessem tão fortes elementos decorrentes de suas visões pessoais. As duas lógicas estão aprisionadas em caminhos que não podem se misturar. Contudo, devemos tratá-las mais como complementares do que opostas.

Os elementos de sobreposição e continuidade entre os objetivos das ciências sociais e da arte são, no caso da fotografia, particularmente óbvios. Os fotógrafos, desde o início, tiveram como tarefa fotografar o mundo social, tanto pelo interesse por lugares distantes e povos exóticos, quanto por registrar eventos exóticos e pessoas próximas. Os cientistas sociais, de tempos em tempos, fotografaram as pessoas e os lugares envolvidos em suas pesquisas (poucas vezes como uma atividade de rotina, exceto no caso da antropologia). Os fotógrafos têm estudado antropologia e sociologia, e os cientistas sociais estudado a fotografia.

Os dois grupos sentem-se pouco à vontade com essas sobreposições e continuidades, já que os dois objetivos - análise social e expressão estética - são necessariamente contraditórias e já que só é possível satisfazer uma às custas da outra. Um trabalho artístico, devido ao seu status de arte, deve se adequar a certas convenções características do mundo das artes visuais. Deve ser, por exemplo e em certo sentido, um trabalho original, um desenho ou uma pintura única, ou um exemplar de edição limitada feito por meios reconhecidos de produção. A ciência exige outros tipos de obrigações e a aceitação de certas convenções, tais como a explícita apresentação de hipóteses e conclusões e o acesso objetivo às evidên-

**Este artigo foi originalmente escrito para a introdução da revista organizada pelo autor, Exploring Society Photographically, The University of Chicago Press, 1981. Tradução, e adaptação de Patrícia Monte-Mór.*

cias. A maneira pela qual os cientistas sociais distribuem seus trabalhos nos dá a impressão de que eles não querem torná-los objetos únicos, e a tendência estilística em direção à alusão e às afirmações subjacentes características das artes fazem com que análises explícitas pareçam descabidas. Os profissionais do gênero documentário vivem estas contradições como dilemas pessoais.

Tomando, como um simples exemplo, a questão do formato, pode-se dizer que o formato "natural" para a fotografia das ciências sociais parece ser o livro, reproduzido em grande quantidade e nunca objeto único, no qual o trabalho aparece como uma grande coleção de fotografias acompanhada por texto analítico substancial. Do mesmo modo, o formato "natural" da fotografia de arte parece ser a parede da galeria, pendurada como uma coleção emoldurada de exemplares originais, cada uma tratada como um produto acabado, e sem necessidade de explicações verbais. O exemplo clássico deve ser a colaboração Mead-Bateson em *Balinese Character*, que faria pouco sentido se não fosse um livro, a não ser pela beleza de algumas das fotografias, e o trabalho de Paul Strand *The Mexican Portfolio*, cuja integridade seria violada se alguma informação etnográfica fosse acrescentada, ainda que cuidadosamente.

No entanto, os formatos clássicos são desnecessariamente constrangidos. Os cientistas sociais que fazem fotografia não precisam ser descuidados com seu senso artístico como foram Margaret Mead e Gregory Bateson. Mead tinha receio que a necessidade de fazer arte interferisse na objetividade científica necessária (embora Bateson tenha entendido que a nulidade

estilística que constitui a objetividade que Mead tinha em mente não era possível nem desejável). Muitos cientistas tentam levar a arte em consideração, mas acabam sendo convencionais em seu modo de apresentação. Alguns chegam a perceber, contudo, que existe mais que uma maneira para atingir os dados e arrazoados que levam o cientista social aos seus resultados. Reconhecem que o fato de rotular uma idéia como "hipótese" não a transforma numa idéia melhor, e que modos de apresentação não convencionais que usam recursos tipicamente associados com a arte podem também se adequar aos objetivos da ciência.

Da mesma forma, os fotógrafos de arte (e os cientistas sociais que, ultrapassando a necessidade de serem cientistas, imitam formatos fotográficos clássicos), podem usar os recursos que a arte contemporânea, direcionada para a idéia de informação, deixa disponível. A arte conceitual, particularmente, deixou os fotógrafos livres dos requisitos clássicos de fotografia delicadamente realizada, de imagem única, como um fim em si próprio. Como resultado, os artistas começaram a explorar novas formas de apresentar a informação. No caso da arte, com o objetivo de entender a sociedade, as informações devem ser sociológicas. Esses novos formatos são bem adaptados à apresentação de idéias e resultados científicos, mesmo não sendo a maneira clássica. Os artistas, interessados em maximizar a quantidade de informações apresentadas, podem usar múltiplas imagens, grande quantidade de informações primárias como o texto, a linguagem da ciência altamente objetiva, a manipulação da cor característica da arte



expressionista ou a combinação não convencional de vários desses planos. Assim sendo, podem (e provavelmente o farão) tentar ofender tanto os cientistas quanto os fotógrafos puristas. Neste ponto, recordo-me do trabalho gráfico, mais que fotográfico, de Hans Haacke que fundiu os requisitos da arte e os estudos científicos das estruturas de poder de tal maneira que, para os puristas, violou os cânones tanto da arte quanto da ciência, conseguindo assim aquisições admiráveis em ambos os departamentos¹.

A publicação por mim organizada *Exploring Society Photographically*², reúne vários fotógrafos e cobre um conjunto completo de possibilidades. Alguns estão mais preocupados com a apresentação das evidências que outros. Alguns usam as formas convencionais de apresentação artística; outros escolheram violar a integridade de uma cópia única. Alguns usam texto em maior quantidade que outros. No entanto, a partir de seus trabalhos, ficamos conhecendo melhor certos aspectos da sociedade em que vivemos. Nos deixam a impressão de estarmos compartilhando uma visão nova. Desta maneira, satisfazem nossa demanda sobre o que tanto arte quanto ciência podem dar e sugerir. Dicotomia e contradição não são mais que

convencionais e não podem deter o interesse de quem quer que seja em compreender a sociedade e fazer arte ao mesmo tempo.

Os trabalhos reunidos na coletânea citada compartilham, e essa é uma de suas forças, um profundo e íntimo conhecimento entre os que realizam as imagens com os lugares e pessoas fotografadas. Com a permanência por longos períodos entre as pessoas das diversas sociedades estudadas, estes fotógrafos aprenderam o que é importante ser estudado, como identificar a dramaticidade dos eventos e traduzí-la em uma linguagem específica. Isto não se pode aprender em uma ou duas semanas, e essa é a diferença essencial entre o jornalismo e as explorações da sociedade aqui apresentadas. A sociedade se revela para aqueles que a observam atentamente por um longo período, não para aqueles que a olham de relance. Embora os fotógrafos tenham escolhido maneiras diferenciadas para dar forma aos seus conhecimentos adquiridos, todos investiram seu tempo e muito se dedicaram para atingí-los.

¹Ver Hans Haacke. *Framing and Being Framed: 7 works. 1970-75. Halifax; Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1976.*

²N. do T. Neste mesmo número há um outro artigo também originalmente publicado nesta coletânea: *Two Rituals of Xingu*, de E. Viveiros de Castro.

Abstract

Exploring Society Photographically is the introductory article of the publication organized by H. Becker (1981). It investigates some of the many efforts made by photographers and social scientists to combine the two disciplines and perspectives, to use visual means to understand the workings of the social world.

We customarily distinguish between science and art, but we need to treat them as complementary rather than opposed. The elements of overlap and continuity between the aims of social science and art are, in the case of photography, particularly obvious.



Dois rituais do Xingu

Eduardo Viveiros de Castro¹

Fiz estas fotografias entre agosto e novembro de 1976 e em julho de 1977, no Parque Indígena do Xingu (Mato Grosso) durante um trabalho de campo antropológico entre os Yawalapíti, um grupo Arawak de 120 pessoas.

Esta foi minha primeira experiência como antropólogo (estava trabalhando para minha dissertação de mestrado) e uma das primeiras como fotógrafo.

Fiz estas fotografias para capturar aspectos da vida Yawalapíti que não podia traduzir em linguagem escrita e para comunicar o prazer propriamente estético despertado por minha percepção deles, meu prazer em olhá-los, difícil de ser incluído em um trabalho acadêmico. As monografias antropológicas deixam pouco espaço para os aspectos "não-estruturais" da experiência perceptiva do investigador. Pelo contrário, deseja-se estruturar esta percepção: impressões difusas, prazer estético ou desespero existencial são normalmente comunicados aos amigos e colegas, ou transformado em "literatura" na introdução às monografias. Prefiro realizar estas sensações de forma pública através das fotografias.

Os Yawalapíti eram um dos grupos étnicos - cada um com sua língua e identidade específica - que habitavam o sul do Parque Xingu, reserva indígena cri-

ada pelo governo brasileiro em 1961. Desde então, as fronteiras do Parque passaram por diversas demarcações e sua área foi diminuída, seu território cortado por estradas e invadido por grandes empresas agrícolas.

Essas tribos - os grupos do Alto Xingu - têm um perfil cultural comum e formam uma sociedade articulada internamente através dos casamentos, dos rituais e das trocas econômicas inter-aldeãs. A diversidade lingüística (algumas aldeias falam Tupi, outras Caribe, outras Arawak) em meio à uniformidade cultural constitui um fenômeno socio-lingüístico curioso, cuja análise está ainda por ser feita. A maioria dos grupos do Alto Xingu devem ter chegado à região pelo norte, há vários séculos. A geografia transformou o Alto Xingu num refúgio para os grupos deslocados de seu território original por tribos hostis ou pela colonização brasileira.

O Alto Xingu é uma região plana e relativamente fértil, seus muitos rios e lagoas são plenos de peixes. Sua vegetação é intermediária entre o cerrado do planalto central, ao sul, e as florestas tropicais do norte, garantindo assim uma situação ecológica diversificada, favorável à vida humana. Os índios do Alto Xingu vivem do plantio da mandioca e da pesca; a carne dos animais terrestres é considerada imprópria para o consumo humano.

¹ Este artigo foi originalmente publicado com o título Two rituals of the Xingu em *Exploring Society. Photographically*, organizado por Howard Becker. Foi traduzido para o português por Patrícia Monte-Mór e publicado com a permissão do autor e do organizador da coletânea original.

Suas aldeias são circulares, com grandes casas multifamiliares dispostas em torno da praça central onde são realizadas importantes cerimônias e onde os homens se reúnem. A praça central é um espaço masculino: ali se localiza a casa que abriga as flautas sagradas, proibida às mulheres.

A sociedade xinguana engloba nove grupos locais (aldeias) ligados por uma extensa rede de caminhos. As regras de residência são fluidas e instáveis, deixando espaço para a manipulação política e o cálculo individual. O parentesco é bilateral, a transmissão da propriedade não parece ser um aspecto relevante do sistema social e os direitos coletivos das aldeias sobre os territórios que exploram devem levar em conta a contínua mudança na composição de seus membros. Contudo, parentesco e identidade lingüística são atributos fundamentais da identidade social, e cada grupo local tem aspectos econômicos singulares, especializações cerimoniais. A relação entre as tribos/aldeias (hoje cada tribo está reduzida a menos que uma aldeia, algumas desapareceram e seus remanescentes foram incorporados a outras aldeias) são geralmente pacíficas, embora uma hostilidade latente apareça nos estereótipos negativos sobre os outros grupos, nas acusações de bruxaria e na competição ritual.

Os grupos do Xingu têm uma identidade coletiva comum, que os distingue dos outros índios que vivem mais ao norte; a classificação dos seres humanos, na maioria das línguas faladas na região, distingue radicalmente entre "Índios do Xingu", "índios selvagens" e "brancos". São vários os

elementos que caracterizam os índios do Xingu: alimentação, decoração do corpo, um *ethos* que eles definem como pacífico e reservado, conhecimento cultural dos rituais, de formas de etiqueta e de mitos.

O sistema mitológico-cerimonial do Xingu é o mais importante elemento para a compreensão desta sociedade, aparentemente tão fluida e desestruturada, sem regras rígidas para o casamento e a residência e com sistema político baseado em parentelas bilaterais que funcionam como matrizes de facções. Os rituais podem ser intra ou inter-tribais, e os mais elaborados são a iniciação na puberdade, as festas dos espíritos que causam doenças, e as cerimônias funerárias para pessoas importantes. A organização ritual opõe os patrocinadores e o resto da comunidade (nos rituais intertribais, as aldeias que recebem os convidados); aos primeiros cabe alimentar os outros participantes. "Possuir" um ritual confere prestígio e significa poder; os anfitriões dos rituais mais importantes são homens de status elevado. Nas cerimônias do ciclo da vida, como iniciação e morte, somente os adolescentes e mortos de grupos importantes de parentes são objeto de atenção ritual elaborada, envolvendo a produção de alimentos em larga escala e presentes caros para os especialistas rituais (músicos).

A mitologia do Xingu tem como tema central, o pagamento de criação dos seres humanos por um demiurgo, que fez as primeiras mulheres a partir de toras de madeira. Uma dessas primeiras mulheres casou-se com um jaguar, dando à luz filhos gêmeos — o sol e a lua — que são os criadores da humanidade de hoje e os



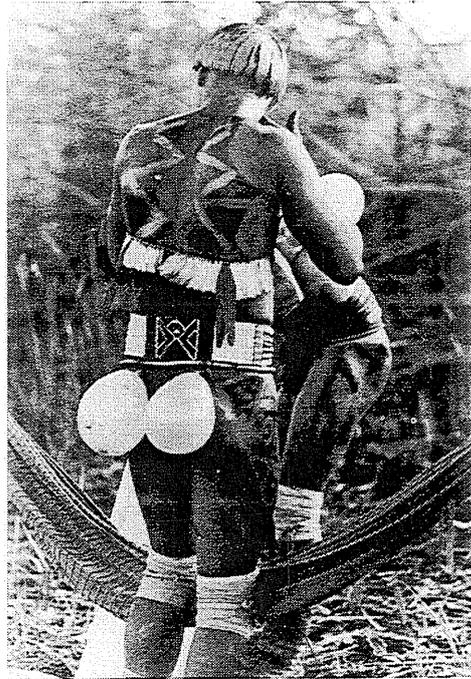
responsáveis pela separação entre os homens e os animais, ao matarem seu pai jaguar, símbolo da ferocidade natural. Este ciclo mitológico está na base do mais importante ritual do Xingu: o Quarup, a festa dos mortos.

O Quarup reúne, na estação seca, a maior parte das aldeias do Xingu, comemorando os mortos recentes de cada aldeia. Durante a sua celebração, os adolescentes em reclusão pubertária são apresentados à comunidade, as jovens recém-saídas da reclusão se casam, e uma luta esportiva intertribal tem lugar. O Quarup tem algumas características de um rito de segundas exéquias; seu simbolismo é baseado no mito da criação: os gêmeos Sol e Lua fizeram o primeiro Quarup para comemorar a morte de sua mãe, morta por jaguares. Esta cerimônia da morte, na qual os adolescentes são integrados à vida adulta e as moças se casam, é também uma afirmação de vida.

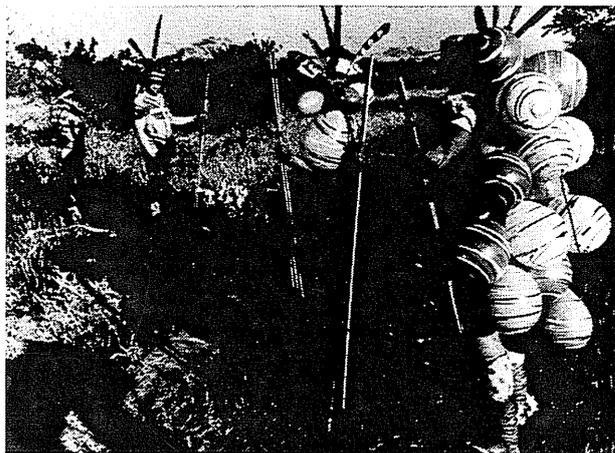
As duas outras cerimônias significativas da sociedade xinguana expressam a separação entre os sexos e seu antagonismo latente. O ritual das flautas sagradas - o Jakuí - une e simboliza a comunidade masculina da aldeia (ou da sociedade xinguana inteira), e as mulheres são estritamente proibidas de vê-lo. As flautas atuais são réplicas de flautas míticas arquetípicas, identificadas a espíritos aquáticos. O complexo da flauta sagrada do Xingu tem algo em comum com cerimônias do noroeste amazônico que exprimem uma ideologia de fertilidade simbólica masculina, garantida pelo poder dos homens sobre as mulheres.

As mulheres, por sua vez, apresentam e representam a si próprias através do Yamurikumã, a festa das "mulheres-monstro", criaturas mitológicas que abandonaram a aldeia de seus maridos e formaram uma sociedade exclusivamente feminina. Durante o Yamurikumã (nome tanto da cerimônia quanto do espírito coletivo feminino que pode provocar doenças nos homens e nas mulheres), as mulheres temporariamente "tomam o poder", ocupando o centro da aldeia e atacando os homens que se aproximarem. Assim como o ritual das flautas Jakuí tem um tom solene e sagrado, e suas marcas simbólicas básicas são proibição e reserva, o Yamurikumã se desenvolve ao estilo de um carnaval, festivamente, e seus símbolos são a licenciosidade e a agressividade femininas. Fazendo um paralelo com as cerimônias da sociedade brasileira, poderíamos dizer que o Quarup é uma cerimônia cívica (afirmando a identidade pan-xinguana), o Jakuí um ritual sagrado e Yamurikumã, o carnaval.

A relação entre os grupos do Alto Xingu e a sociedade nacional foi um tanto diferente daquela de outros grupos indígenas brasileiros. Por várias razões - a ação política de certos indigenistas, a dificuldade de acesso à região, a falta de produtos que interessassem aos brancos - a sociedade xinguana conseguiu, por certo tempo, evitar o destino comum à maior parte dos grupos indígenas atingidos pelas frentes de expansão: morte por epidemias ou massacres e pilhagem de suas terras.



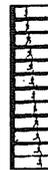
Jovem Yawalapítí preparando-se para a festa dos mortos, aldeia Waurá. Os balões coloridos foram oferecidos por um visitante, e os Yawalapítí usaram-nos, de maneira um tanto irônica, como ornamentos exóticos. O cinto do rapaz, feito por contas de vidro sobre tecido, traz uma figura humana estilizada, um padrão comum e importante no Xingu.



Decoração para a celebração do javari: os yawalapítí se preparam para entrar na aldeia Waurá. Carregam os dardos e o arremessador em suas mãos.



A celebração do javari, na aldeia Waurá. Os homens Yawalapítí e seus convidados pintaram-se ao amanhecer num campo perto da aldeia Waurá. O javari é celebrado para comemorar a morte de um velho campeão da competição, que consiste no arremesso de dardos de ponta rombuda, a curta distância, contra um oponente. A celebração do javari sempre envolve duas aldeias e se desenrola num clima de tensa expectativa; é um ritual parecido com o da guerra, diz o povo do Xingu. Os oponentes são concebidos e tratados como primos cruzados, isto é, como parceiros de relações ao mesmo tempo jocosas e agressivas. A decoração do corpo no javari é, para os padrões xinguanos, "desordenada" e carnavalesca: cada um tenta se sobrepor ao outro em originalidade e brilho. Três homens Yawalapítí se pintam para a festa dos mortos, na aldeia Waurá. A pintura preta nos olhos (feita com carvão) representa aves de rapina, e a pintura estilizada no peito e nos braços representa cobras, peixes e insetos.



Um grupo de dançarinas na aldeia Yawalapíti. As meninas pequenas também tomam parte na cerimônia. Como todas as cerimônias do Xingu, a Yamurikumã não tem um início nem um fim definidos, compondo-se de uma série de momentos mais ou menos importantes. Esta cerimônia foi organizada quando uma importante mulher da aldeia, que havia ficado doente por conta do espírito de Yamurikumã, decidiu realizar a cerimônia para se curar.



Menina Waurá observando os visitantes Yawalapíti.

Abstract

I made these photographs in the *Parque Indígena do Xingu* (Mato Grosso, Brazil), while doing anthropological field work among the Yawalapíti, an Aruak group of 120 people. It was my first experience as an anthropologist and one of my first as a photographer. I took these pictures to capture aspects of Yawalapíti life I could not reproduce in written language, and to show the aesthetic side of my perception of them, my pleasure in seeing them, difficult to include in an academic work.

The ceremonial-mythological system of the Xingu is the most important element for understanding this society. Kuarup is the most important ritual of the Xingu, the festival of the dead. The two other significant ceremonies are: the ritual of the sacred flutes - the *Jakuí*, and *Yamurikumã*, the festival of the "women-monsters".



*Mentira e verdade do álbum de fotos de família**

Irène Jonas

“O mundo das fotos de férias é semelhante àquele que recompõe a memória com um otimismo seletivo. É um mundo onde não chove nunca, onde o céu não é jamais coberto, um mundo do sol perpétuo.” (Roy, 1987)

Este artigo é fruto de uma pesquisa exploratória sobre as representações simbólicas que a família constrói e espera transmitir através do seu álbum de fotos. Este projeto tinha, desde o início, duas intenções: de um lado, dar conta da raridade dos estudos sociológicos sobre o imaginário familiar que, há mais de duas décadas, atravessa importantes transformações e, de outro, centrar a observação numa prática pouco estudada depois do trabalho realizado por Pierre Bourdieu (1955): a fotografia familiar.

Concebo os álbuns de fotos de família como uma verdadeira expressão da lembrança social. Eles evocam e transmitem a lembrança de elementos que merecem ser conservados, respeitados e incorporados à memória familiar. Rito do culto doméstico, a fotografia familiar é uma técnica privada que fabrica as imagens privadas da vida privada (id.). Ela soleniza os momentos fortes da vida das famílias, os instantes onde o grupo reafirma o sentimento que tem de si mesmo. Se a seleção de certas imagens e a construção de uma *mise-en-scène* que o

álbum memoriza permitem que se reaprenda a história ficcional ou real de tal ou tal família, elas permitem, igualmente, muito mais a se ver.

Coleção de imagens significativas, uma vez que compostas de fotografias que registram a crônica familiar e marcam um sistema de vida numa época determinada, o álbum permite, igualmente, a leitura de um tipo de representação do mundo de seus autores. Ele revela de modo privilegiado a articulação entre as inclinações subjetivo-criadoras dos indivíduos e a reprodução de modelos sociais, tanto no seu conteúdo quanto na sua forma fotográfica.

No cruzamento de muitas lógicas, sociais, estéticas e familiares o álbum de fotos de família constitui um testemunho visual sobre a maneira como as famílias se representam simbolicamente.

Uma diversidade dos esquemas familiares

Até os anos 70, com poucas variações, um mesmo modelo familiar era admitido e compartilhado pelo conjunto dos grupos sociais: a instituição era regra. Se pudéssemos com elas ter algumas liberdades, o

* Este artigo foi originalmente publicado em *Ethnologie Française*, XXI, 1991 n° 2, *Mélanges sob o título Mensonge et Vérité de l'album de photos de famille*. Tradução de Clarice Peixoto.

casamento ainda seria uma condição obrigatória da vida comum e da fecundidade. Nesse contexto nada *podia* ser fotografado fora daquilo que *deveria* ser fotografado, como os grandes momentos institucionalizados (cerimônias) ou socialmente reconhecidos (festas, férias) da vida familiar.

Era o ritmo da vida social que servia de quadro ao álbum de fotografias. Assim, mesmo se o conjunto das lembranças diferia de uma família para outra, os álbuns estavam centrados nas principais etapas comuns de toda a vida familiar, contando histórias singulares de um mesmo modelo familiar.

Como assinala Louis Roussel (1989), a família mudou e o modelo dos anos 50 deixou de ser dominante, "as normas em curso deixaram freqüentemente de ser seguidas, aquilo que estava prescrito é algumas vezes ridicularizado, o que era interdito é, pelo menos, tolerado, o excepcional de ontem caiu na banalidade (...). Digamos em poucas palavras: de segura, a família tornou-se incerta".

Ao ciclo de vida programado, sucede não somente a possibilidade de levar, fora da instituição matrimonial, durável ou provisoriamente, uma vida deliberadamente fecunda ou estéril, mas, igualmente, a eventualidade de passar por diferentes modelos ao longo de sua vida. Esta diversidade de esquemas familiares e esta abundância de situações novas e móveis têm reflexo nos estereótipos que regem as imagens da família.

Tentar descobrir como as famílias atuais afirmam o signo de sua unidade e de sua integração, quando as cerimônias já não acontecem entre muitas delas, e ten-

tar desvendar os valores que o álbum está encarregado de transmitir no momento em que o ciclo familiar parece se inscrever cada vez mais nos moldes da ruptura e da recomposição, constituem as bases dessa pesquisa.

Para além das conseqüências imediatas da diversidade de esquemas familiares, que dão uma aparente singularidade a cada álbum (casamento para uns, festa da cremalheira para outros), parece, entretanto, que existem constâncias. Fora do uso quase sistemático da cor, ela - a fotografia - se recupera, por exemplo, no quase desaparecimento da pose dando lugar ao instantâneo, no aumento importante dos clichês de crianças fotografadas sós e enfim no registro recente de novas situações mais íntimas como o parto e o aleitamento.

Do sorriso obrigatório ao sorriso espontâneo

As fotografias de família em estúdio foram, na maioria das vezes, realizadas por um fotógrafo profissional. Elas fixavam para sempre, segundo um mesmo modelo, o bebê deitado sobre a pele do urso, a jovem em primeira comunhão ou os recém-casados. No início dos anos 1900, logo que apareceram os aparelhos fotográficos mais simples para uso de amadores, começa a primeira produção importante de clichês realizados pelos próprios membros da família (Hassner, 1986). Se essa prática da fotografia familiar permite ampliar os temas de *prise de vue* (a família em férias), ela continua, entretanto, a coexistir com a fotografia



profissional e, sobretudo, conserva os mesmos códigos: pose, postura cerimonial ou atitude cooperativa *vis-à-vis* ao ato fotográfico.

Hoje, parece que “sorria, olha o passarinho!” deu lugar à espontaneidade do ato fotográfico. Os novos princípios implícitos da fotografia familiar procuram evitar que o comportamento do sujeito esteja voltado somente para o fato de se fazer fotografar, para ser pego “ao vivo”, numa atividade independente da *prise de vue*. Exige-se dele que fique “natural” e não participe de uma ação na qual se torna mais o objeto que o sujeito.

À *pose*, ao face a face, ao sorriso obrigatório, que sacrificavam o natural para dar à imagem de si um aspecto mais honorífico, mais digno e, sobretudo, mais convencional, sucede hoje o *instantâneo*. Surpreender o sorriso espontâneo, fotografar sem ser visto e ser fotografado sem se dar conta, são as novas regras do jogo familiar. Se esta evolução deve muito, é claro, ao progresso das técnicas fotográficas, isto não nos parece constituir uma explicação satisfatória das mudanças que constatamos.

No curso do ato fotográfico, o membro da família que realiza a *prise de vue* obedece às suas inclinações subjetivas e íntimas. Ainda que percebidas por ele como pessoais, elas resultam, de fato, de uma interação entre sua individualidade, os meios técnicos que dispõe, a expectativa daqueles que verão as fotos e os valores inscritos no objeto de sua imagem. Ato individual, mas ato social ou, mais precisamente, ato de comunicação social (Rou-

illé, 1983: 120-137), a forma fotográfica toma posição em relação à realidade que representa.

Como assinala Susan Sontag (1977: 120), o objetivo do retrato clássico era o de confirmar o modo como o modelo se via idealmente. Se através da pose ele obtinha um status social e embelezava sua aparência pessoal, era porque o que estava sendo fotografado não eram, na verdade, indivíduos em sua particularidade singular, mas papéis sociais. No momento em que a qualidade relacional (fotógrafo/fotografado) torna-se a principal exigência e que a alegria da criança está no centro das preocupações, a pose é vivida como um dispositivo que pode dar aos próximos uma idéia falsa daquilo que se vive nos relacionamentos. A vontade de fixar “o vivo” se inscreve num contexto familiar onde doravante se atribui uma enorme importância aos sentimentos. Não se trata de pretender que a homogamia não exista mais e que a pressão social não continue a impor o modo como cada um escolhe seu semelhante, mas de mostrar que certas diferenças perderam seu significado social (casamento entre católico e protestante...), e que todos os cálculos para a escolha do companheiro são, a partir de agora, vergonhosos. Só vale o sentimento amoroso.

Logo que a fotografia deixou de testemunhar a boa saúde moral da família, passando a atestar a boa saúde afetiva, foi necessário adotar uma nova forma fotográfica que desse conta dessa intenção. Um sorriso sem pose testemunha uma vontade natural de sorrir e, portanto, de bem estar. Assim foi dada partida ao jogo. Como

um termômetro, a fotografia instantânea mede regularmente a temperatura da troca afetiva e, indubitavelmente, a confere uma vez que nenhuma *mise-en-scène* pode travestir a realidade. O sorriso do amante confirma a permanência do sentimento amoroso e a risada de uma criança assegura aos seus pais a qualidade de seu amor. *"Meus medos de ser uma mãe má desaparecem quando os vejo sorrindo nas fotos do álbum."*

A criança no álbum de família

Durante muito tempo fotografamos, principalmente, os adultos, secundariamente os grupos sociais e excepcionalmente as crianças sós. Essa hierarquia se inverteu, e a representação da criança ocupa agora a maior superfície da imagem em detrimento do contexto no qual se encontra (Leconte, 1987: 105-11).

"Meus pais, eram fotos com todos os irmãos e irmãs, o sorriso de Gibbs, em broches dos mais pequeninos aos maiores diante da casa de férias, o que me interessa, é o crescimento dos meus filhos, a mudança de suas expressões".

Se a avalanche de retratos de criança foi possível graças ao aparecimento dos zooms e dos flashes integrados, parece que é nas modificações do estatuto familiar da criança, de sua significação e do lugar imaginário que ela tem no projeto fundador da família, que teremos que buscar os elementos de compreensão deste fenômeno.

Em primeiro lugar herdeira de uma linhagem para a qual devia se mostrar digna, depois encarregada de realizar as ambições de seus pais, a criança de hoje é a expressão viva do amor do casal, o que só tem sentido face à gratificação afetiva que ele lhe confere (Bourguignon, 1987: 93-119). Se as fotos tiradas de adultos e crianças simbolizam a imagem da linhagem, a massa de clichês nos mostra, hoje, a criança como um ser singular, insubstituível e raro.

No momento em que a moral, as obrigatoriedades e as sanções passam a dar lugar a uma educação preocupada em favorecer o "eu" único e maravilhoso da criança, a fotografia é centralizada somente nela, nas etapas de seu desenvolvimento e se esforça para mostrar ao "vivo" a eclosão de seu comportamento. Primeiros passos, primeiros sorrisos, primeiro dente, constituem os muitos instantes a fixar com urgência. Nesta corrida para registrar cada uma dessas evoluções, a criança está fechada no narcisismo de uma imagem cujo foco é regulado sobre a única expressão de seu encantamento individual.

Da foto "tradicional" à foto afetiva

Era uma vez a foto "tradicional". Quer tenha sido feita por um fotógrafo profissional ou um amador, ela era orientada para uma reprodução das cerimônias, dos eventos e das condutas aprovadas de um tipo de vida e para a transmissão de um patrimônio simbólico de geração em geração.



No momento em que, depois de duas décadas, as relações no seio do casal parecem se apoiar muito mais na escolha afetiva das pessoas do que na obrigação jurídica, moral ou religiosa, esta foto tradicional tende não somente a desaparecer em prol de um outro tipo de imagem, mas, igualmente, a ser percebida como ultrapassada. Em descompasso com os funcionamentos reais da família, ela parece inapta a dar conta do "vivido".

"Quando nos casamos, já fazia quatro anos que vivíamos juntos e tínhamos um filho. Queria que o fotógrafo fizesse fotos espontâneas do menino, mas ele queria fazer fotos idiotas do tipo 'o marido e a mulher se olhando ternamente', umas coisas fixas que não correspondiam àquilo que vivíamos".

Para escapar do que consideram como "não autêntico", as famílias privilegiam o que lhes parece verdadeiro e representativo daquilo que vivem: a intimidade. Assim, nos álbuns, o parto substitui o batismo, a festa da cremalheira toma o lugar ou emparelha com a do casamento, a festa de casamento ganha mais importância que a cerimônia em si e o único clichê do apagar das velas de aniversário fica perdido no meio da série sobre as crianças brincando na festa.

Buscando evocar um ambiente emocional ou a intensidade de uma troca afetiva, a "foto afetiva" torna-se uma imagem que foge a todo sinal social ou temporal para ser simplesmente pessoal. Ela fixa um instante cujos lugar, ação, período e pessoa importam menos que a lembrança.

"Gosto muito dessa foto, foi depois de um período bastante difícil com meu companheiro e este passeio aconteceu logo que as coisas começaram a melhorar".

Esta orientação não é geral nem é desenvolvida do mesmo modo em todos os meios sociais, mas quando a foto tradicional está ainda em vigor, parece que ela só representa, na maioria das vezes, uma "formalidade" para "dar prazer à família". Assim, a diferença não residiria tanto entre os grupos familiares que continuam a fazer as fotos tradicionais e aqueles que, de modo voluntarista, privilegiam a foto afetiva, mas se encontra entre aqueles para os quais as fotos tradicionais e as cerimônias que elas fixam têm um valor intrínseco e aqueles para quem elas são tiradas do mesmo modo, em qualquer momento ordinário. "Para nós não havia realmente diferença entre casamento e não casamento, mas foi somente porque queríamos guardar lembranças desse momento, por isso existem algumas fotos".

Assim, mesmo se as fotos tradicionais continuam a existir em maior ou menor número nos álbuns, elas não têm a mesma significação para todos. Para alguns, seu sentido está ligado ao simbolismo do evento social que elas fixam; para outros, elas só são reconhecidas como significativas à medida que podem ser lidas de um modo análogo àquela das fotos afetivas.

O álbum das fotos: uma memória normativa

A fotografia familiar sempre teve por objeto "registrar os bons momentos" para atestar sua existência, tendo como função

evocar e perpetuar a lembrança. Para além de suas virtudes evocadoras e probatórias, o álbum de fotografias de família assegura uma memória da identidade e do valor do grupo. A este título, sua característica essencial é sua normatividade.

As fotos arrumadas, selecionadas e classificadas do álbum são as imagens que guardam a memória coletiva familiar. Nesse sentido, elas são, igualmente, exemplos e modelos que proclamavam a natureza profunda do grupo. Lembrar da família é lembrar da família como um ideal a ser reproduzido e perpetuado (Namer, 1987).

Enquanto a instituição conciliava a vontade geral e a realização do desejo individual, constituindo, simultaneamente, uma passagem obrigatória para a formação da família e um guia infalível para a felicidade, a atividade fotográfica se organizava em torno dos momentos instituídos da vida familiar. Desde então, o álbum, depurado dos desvios e aventuras singulares dos membros desviantes, não somente dava uma imagem segura, decente, normal da vida familiar tal como ela devia ser vivida e ser reproduzida, mas também induzia ao ensinamento dos costumes que fixavam o lugar da família.

Hoje, que a vida privada tende a se desvincular das regras institucionais e surgem vários esquemas familiares, as formas e os conteúdos fotográficos não se referem mais às mesmas normas. Se, por um lado, no álbum resta ainda uma *mise-en-scène* que atesta que “tudo vai bem”, excluindo as fotografias indignas de serem apresentadas; por outro, as fotos escondidas não são mais aquelas da “mãe

solteira” ou do “primo que seguiu o mal caminho”, mas aquelas do bebê que chora, das férias que deram errado ou de um momento de depressão. “Eu não guardei nenhuma foto dessas férias. Estava muito deprimida, a menina chorava o tempo todo... eu rasguei tudo quando voltamos... mesmo aquelas que eram simpáticas, me lembravam um momento que vivi muito mal”.

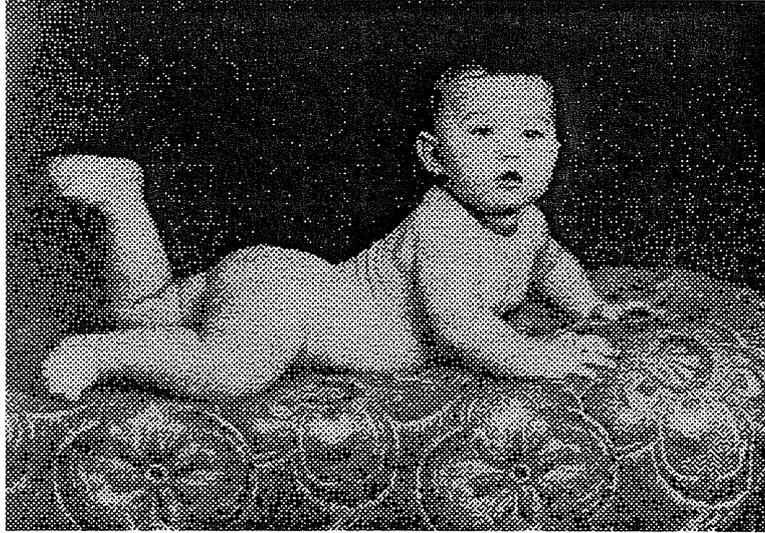
As fotos rejeitadas do álbum têm grande importância, pois afirmam o valor profundo daquelas que foram preservadas. Tanto no que concerne à sua forma (o instantâneo) quanto ao seu conteúdo (as fotos de crianças, as cenas íntimas...) e à seleção realizada, as direções tomadas pela fotografia de família vão no mesmo sentido: dar conta dos sentimentos e emoções.

Assim, para além da diversificação dos esquemas familiares, uma nova normatividade se desenharia nos álbuns de fotografias de família: o medo de transgredir a lei sucederia a inquietude de uma autêntica intimidade e de uma normalidade afetiva. A regra universal, que privilegiava o que era correto em detrimento do que era marginal ou desviante, se desfaz em favor de uma regra universal cujos fundamentos são da ordem da normalidade psíquica.

Tal é o paradoxo de uma fotografia que se quer “natural” e “autêntica” tanto na escolha das situações quanto na maneira de realizá-las e que, se ela rejeitou os enquadramentos tradicionais, também não foi menos regida por novas convenções.



O bebê fotografado ao longo dos anos...



1920



1960



1980

A criança na família



1912



1960



1930



1984



Da pose ao instantâneo



1910



1929



1931



1964



1985

Referências Bibliográficas:

- BOURDIEU Pierre, et. al., 1955, *Un art moyen*, Paris, Ed. de Minuit, 360p.
- BOURGUIGNON Odile, 1987, "La question de l'enfant", *L'année sociologique*, vol. 37, PUF, pp. 93-119.
- HASSNER Rune, 1986, "La photographie amateur", *Histoire de la photographie*, Ed. Bordas, 286p.
- LECONTE Bernard, 1987, "Fragments d'un photo-roman familial récréatif", *Pour la photographie*, t. 2, Paris, GERMS.
- NAMER Gérard, 1987, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksiek, 242p.
- ROUILLÉ André, 1983, "Determinations sociales des formes photographiques", *Les cahiers de la photographie*, n° 8.
- ROUSSEL Louis, 1989, *La famille incertaine*, Paris, Ed. Odile Jacob, 283p.
- ROY Claude, 1987, *L'ami lointain*, Paris, NRF Gallimard, 174p.
- SONTAG Susan, 1977, *La photographie*, Paris, Seuil, 216p.

Abstract

An authentic expression of social memory, the family photo album perpetuates the events and figure of family life deemed to deserve conservation. It results from a double selection process: the photos the photographer "chose" to take the prints "decided on" for including in the family memory. It is a visual testimony to the ways families represent themselves symbolically. The changes in family structure over the last two decades have not been without consequence for the stereotypes which organize the images of the family, both formally and in terms of contents.



Olhares Fixos na Imensidão do Tempo: Fotografia e Lembrança

María Leticia Mazzucchi Ferreira

Este trabalho faz parte de um estudo etnográfico realizado com idosas residentes em um espaço de coabitação, o Pensionato São João, e um grupo de idosos vivendo no espaço domiciliar, ambos na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. Nesse estudo busquei explorar a relação entre memória e identidade social no universo da velhice, utilizando como referencial de análise a lembrança, sua evocação e os sentidos que assume o fato recordado no presente, um tempo fortemente marcado por discontinuidades e rupturas. A experiência etnográfica revelou, como dado recorrente entre os idosos pesquisados, a presença da fotografia nos espaços ocupados. Seja qual for o nível de exposição ao olhar em que se encontra a foto, seja diretamente referenciada ou não pelo indivíduo em seus relatos, sua existência pode ser considerada como uma mediação simbólica através da qual o significado é construído.

O trabalho com material fotográfico foi, mais do que uma opção metodológica, uma imposição, pois negligenciar a presença da imagem no universo da velhice pode significar a perda de toda uma dimensão, não verbalmente manifesta, de representações e significados.

No interior dos espaços habitados são inúmeros os rastros deixados por um acervo fotográfico nem sempre sistematiza-

do e nem sempre publicamente exposto. A constante que une todos esses acervos é, no entanto, a foto familiar. Marca expressa de um passado vivido dentro dos contornos da família, esse modelo fotográfico possibilita, através de sua leitura, o acesso a um universo de representações sobre papéis sociais, sobre valores fundamentais que estruturam esse grupo.

O cenário sobre o qual desenvolvo a primeira parte de minha análise – o Pensionato São João – foi concebido, já em sua origem na década de 30, como uma opção para as idosas viúvas e solteiras sem condições familiares favoráveis a fim de que pudessem manter uma certa autonomia (a analogia a um hotel é sempre exaltada pelo atual diretor do Conselho Administrativo que rege pensionato) e compartilhar a solidão das inúmeras ausências. Nesse sentido, percebe-se como a noção de uma família artificial está presente tanto no discurso do corpo administrativo da casa quanto no das próprias residentes. Essa idéia de lar fica demonstrada tanto pelas atitudes de cuidados e atenções dis-pensadas pelas religiosas (à frente da direção do pensionato está a Irmandade São Francisco) como pela própria planificação do espaço coletivo que prevê semelhanças com uma grande casa, resguardando-se áreas de maior privacidade: os quartos.

Nichos de individualidade, os quartos do São João apresentam uma área que gira em torno de doze metros quadrados na qual aparece disposta, encostada nas paredes, aquela que pode ser considerada a mobília padrão: cama, criado-mudo, roupeiro de solteiro, cômoda, mesa pequena estilo cozinha e, na maioria, um móvel para o televisor e um frigobar. Nesse espaço, adornando paredes ou sobre moveis, estão as fotografias, imagens recentes compondo com cenas de passado, fotos coloridas com papel já em tons sépia.

Nesse universo de velhice compartilhada e também de afastamento contínuo e irrefreável de um tempo familiar, um dado que se repetiu foi o isolamento, em um recorte proposital, da fotografia do casamento. O retrato de casamento aparece em geral deslocado do conjunto das demais fotografias, em posições mais destacadas tais como a parede contígua à cama ou a seu lado, sobre o criado-mudo. Registro de um ritual de passagem, as fotografias de bodas estão em geral agrupadas. Em alguns dos casos observados, essa tendência foi marcante. É o que verifiquei com Cândida, uma dona-de-casa de 83 anos, cuja vinda para o São João vincula-se ao fato de, após o casamento dos filhos e a morte do marido, ter ido morar com a filha mais velha, Marilda, com 65 anos, também viúva. A insegurança crescente a que ambas ficavam submetidas levou-as a procurar um local em que pudessem continuar vivendo juntas e, ao mesmo tempo, protegidas das ameaças que rondam uma casa. Morando em quartos contíguos, essas duas mulheres demonstram, na configuração de seus dormitórios, a necessidade de manterem uma ambiência doméstica. O quar-

to de Cândida poderia ser identificado com um local mais público, espécie de saleta, onde são recepcionadas as freqüentes visitas que ambas recebem. Com janela adornada por cortinas floreadas, balcão de cozinha, mesa de copa com quatro cadeiras e uma geladeira, a primeira impressão que se tem é a de uma pequena casa, tanto pela forma de arranjo interna quanto por alguns detalhes ausentes nos demais quartos que visitei: a mesa centralizando a peça, a fruteira sobre ela, a geladeira em tamanho normal, os balcões de cozinha. Mas há outros elementos que ajudam a conferir a esse quarto (ou a essas residentes) um caráter excepcional, e que consistem no fato dessa pequena peça estar geralmente ocupada por familiares que as visitam quase diariamente. Dessa forma, nas ocasiões em que ali estive, havia sempre um café sendo servido, bolo ou biscoitos sobre a mesa e pessoas ocupando as cadeiras ao redor da mesa ou a cama de Cândida. É na parede ao lado da cama que está, em moldura de formato arredondada, a fotografia de seu casamento. Além dessa imagem e de um crucifixo, nada mais, nenhum quadro, nenhum retrato.

O contato sistemático que mantive com as duas possibilitou algumas considerações que parecem justificar esse aparente isolamento, diria distinção, com a qual se apresenta a foto de núpcias. Considero fundamental observar o quanto a família apresenta-se, para ambas, como categoria totalizante no interior da qual suas identidades são estruturadas e através da qual a vida adquire sentido. A continuidade do contato com o grupo familiar, fundamentalmente o de laços consanguíneos, é demonstrativo de que, mesmo na ausência



do espaço, continua existindo a família. O retrato na parede principal evoca o par original, reforça o sentimento de pertencimento ao grupo, definidor da pessoa social de Cândida.

Essa cena repete-se, em sua essência, na forma como Sofia, 82 anos, organizou seus retratos por sobre a cômoda antiga, remanescente da casa e que hoje faz parte do mobiliário de seu quarto no Pensionato São João.

Sofia foi uma das mulheres de quem mais escutei o lamento pelas perdas que a velhice traz. Sempre me recebendo disposta e animada, ela fazia das lembranças domésticas o eixo central de seus relatos, revivendo aquilo que considerava fundamental em sua existência: os cuidados com a casa, expressões de afeto e zelo manifestadas aos dois filhos e ao marido. A cozinha é o local onde mais dispense o tempo diário no preparo dos pratos de origem portuguesa aprendidos com a mãe. Ao anunciar o domínio das prendas culinárias, Sofia evoca a figura exemplar e marcante de mãe cuja morte foi o motivo de sua ida para o pensionato. No quarto, sobre uma grande cômoda de madeira, estão, de um lado, a pose matrimonial na foto dos pais e, de outro, o porta-retrato com a foto do marido falecido. Tal como no caso anteriormente citado, a família de origem é fundamental, seja quando recorta sua identidade a partir do viés étnico, "sou portuguesa puro-sangue", seja a partir de uma herança de valores formativos. A proximidade com a fotografia do marido morto parece, ao mesmo tempo, delimitar um espaço de ausências evocadas pelas figuras impressas no papel e

imortalizar, através desse tom imanente à fixação da imagem fotográfica, a representação da família, fixando-a para a eternidade. Não existem outros retratos, embora Sofia mantenha relações estreitas com o filho e os netos. O presente é para ela como um tempo nutrido pelas lembranças que mantém e pela impossibilidade de revivê-las.

Essa poderosa força de evocação e representação atribuída à fotografia e, no universo pesquisado, à fotografia familiar, remete à ideia de que, sendo a foto o congelamento de uma fração de tempo, o sujeito organiza a memória que vem acionada por esse registro num encadeamento de fragmentos de tempo onde estão dispostas essas vivências anteriores e de ancestralidade (Lins de Barros, 1989).

A imagem é, portanto, uma das formas de eternizar a memória familiar destinada ao esvaecimento quando desaparecido o último representante. Assim sendo, a fotografia constitui-se num documento que desafia essa lógica da finitude, compondo verdadeiros memoriais. Em se tratando de sujeitos distanciados de seus locais do passado, da casa familiar, dos trajetos cotidianos, a imagem fotográfica parece ao mesmo tempo potencializar as ausências e rupturas e presentificar essas lembranças, preenchendo os vazios e marcando seu portador com os elementos que resguardam suas identidades num meio desintegrador. A presença da fotografia familiar num ambiente de coabitação da velhice fortemente despersonalizador é a salvaguarda simbólica da vida pregressa em seus melhores momen-

tos (note-se que as cenas imortalizadas pelo nitrato são as de rituais associados à alegria), e, em muitos dos casos observados, é a própria razão de existência.

Essa imensa capacidade evocadora da fotografia faz com que ela seja a guardiã de tempos vividos, de imagens corporais preservadas, das memórias, tudo isso parecendo conferir ao papel atravessado pelo fecho de luz a função de encerrar consigo a alma do fotografado.

Este trabalho, enquanto elemento acionador de lembranças, me permitiu observar, em alguns dos idosos pesquisados, a implementação de ações no sentido de manter algumas fotografias – as mais carregadas de emotividade – fora do domínio do olhar. A forma como esses idosos acondicionam esse material no seu espaço, ou fora dele, parece lançar o registro fotográfico do passado no campo da evitação.

O fato de transportar as imagens para o domínio do olhar está associado à propriedade que a fotografia tem, enquanto representação do referente e elo simbólico de duas temporalidades, de evocar uma memória de sentimentos e emoções e de exacerbar as imagens do presente em contraposição com aquelas do passado.

Dentre os idosos, alguns demonstraram claramente esse movimento de retirar do domínio cotidiano as imagens mais fortemente carregadas de emoção. É o caso de Aurea, 83 anos, vivendo há oito no pensionato. Professora municipal aposentada, solteira, sempre morou com a família, numa primeira fase com os pais e irmãos,

posteriormente com a irmã, o cunhado e o sobrinho, a quem sempre tratou como filho.

Já nas primeiras entrevistas, Aurea mapeia sua trajetória como uma história cadenciada por um início (as vivências familiares e de infância), a mocidade (época das mais intensas vivências de sociabilidade) e o casamento da irmã, do qual nasce o sobrinho com quem passa a preencher o tempo despendendo cuidados e carinho. O tempo de felicidade está subsumido no tempo familiar: tempo da luta por melhores condições, de sacrifícios e de abnegações, mas de intensa união. A morte da irmã, com quem vivia nos últimos anos após o casamento do sobrinho, inaugurou o presente de velhice para Aurea, e a solidão extrema a que ficou submetida, associada ao temor de vir a ser um encargo para seu único familiar mais próximo, fez com que buscasse no pensionato uma alternativa para esses grandes problemas. Essa mulher de aparência bastante franzina, olhos azuis num rosto fracamente marcado por rugas, marcou, desde o primeiro encontro, o passado como contraponto à solidão de agora. O nome de família, a figura paterna, a convivência com os irmãos são apenas o preâmbulo de um período de realização extrema: o nascimento e a infância do sobrinho, com o qual ela orgulha-se de ter contribuído para trilhar a carreira de médico.

No quarto de Aurea, cujos móveis delineiam um ambiente quase juvenil, bastante limpo e arrumado, é na cômoda em estilo *art nouveau* que se espalham os emblemas que ajudam a defini-la como



sujeito social. Ali estão, entre porta-jóias e perfumes, uma pequena salvia de prata recebida como distinção pelo trabalho no magistério, uma pequena estatueta de Santa Rita de Cassia, de quem é devota, e dois porta-retratos, sendo um com a fotografia da formatura do sobrinho e o outro com a foto do filho deste. Além dessas, nenhuma outra imagem, o que configura um silêncio eivado de presenças obliteradas, escondidas, afastadas do domínio do olhar.

A idéia da visualidade humana como fator determinante na organização da vida pode ser apreendida dessa atitude de evitação que ela mantém em relação a essas imagens do passado. Mantê-las afastadas do olhar significa minimizar a saudade, num contexto de solidão cotidiana e rupturas bruscas com o ritmo anterior. Ao se referir às fotos de família, Aurea diz que elas estão guardadas na gaveta da cômoda e que ela não gosta de vê-las porque se entristece.

Considera-se, ao mesmo tempo, uma guardiã dessas imagens já que, após sua morte, elas ficarão com o único herdeiro: o sobrinho. Determinar a linha sucessória dessa herança de objetos da lembrança serve para proteger, da destruição e do desaparecimento, as marcas visíveis, comprobatórias desses sujeitos no mundo, salvaguardando assim o passado.

O que se apreende é que, mesmo não estando visivelmente exposta, a fotografia aparece como a representação do ausente, sendo portanto uma presença silenciosa. Nessa relação íntima en-

tre o objeto fotográfico e seu possuidor, a foto se confunde com a própria essência da vida do fotografado. A seleção que alguns informantes operam sobre seu acervo, catalogando fotos que podem ou não ficar expostas parece estar relacionada ao poder do qual é investido o objeto fotográfico para operar e acionar emoções e sentimentos, muitas vezes mantidos em suspensão como artifício de maior tolerabilidade ao presente. Mantidas as diferenças sociais de cada um, esse dado apareceu com frequência e somente a observação mais detalhada, associada aos relatos obtidos, pôde configurar essa atitude de evitação.

A foto é um corte na temporalidade. A imagem fotográfica isola o tempo, deixando-o contínuo, encadeado num processo de antes e depois. Conforme afirma Keim (1971), o tempo cristalizado pela máquina assume uma importância que não tinha em si mesmo, tornando visível o que desapareceria.

Conforme afirma Dubois (1994), a fotografia é, provavelmente, aquela arte em que a representação está ao mesmo tempo, por sua origem, como a emanção física direta do objeto (a impressão luminosa) e como sua distância absoluta, colocando-o como um objeto separado. Assim, a imagem é o elemento que aciona todo um processo de rememoração nem sempre possível de ser vivenciado no presente. Os casos observados exemplificam essas estratégias de evitar o contato com o material fotográfico, a foto enquanto duplo do fotografado.

Dessa forma, a observação da fotografia disposta no espaço da subjetividade possibilitou ampliar a reflexão sobre a utilização do material imagético como elemento organizador de narrativas (a foto acaba acionando relatos biográficos) e, fundamentalmente, observar representações que estão ligadas ao registro fotográfico.

Mais do que mera descrição de um tempo fixado numa fração ínfima entre a incidência do raio luminoso e o fechamento do obturador, a foto cria um texto próprio, englobando elementos valorativos que organizam o universo de significações e tempo fixados pela emulsão. O próprio ato da revelação, ou seja, a imagem vindo ao mundo do visível pelo mergulho na água, guarda em si a dualidade vida-morte da fotografia (Michelon, 1991).

Desvitalizar essa imagem (os escondidos, a eliminação) é tão significativo quanto sua vitalização, quanto investí-la de alma. Sentimental por natureza (Koury, 1995), a imagem fotográfica atua então como elo entre o passado e o futuro. O passado, constituído agora somente por imagens silenciosas, era formado por figuras vivas de um universo de afetos. O futuro, quando o próprio observador, poderoso, dono dos reflexos aprisionados, será, ele mesmo, mais uma lembrança.

Imagens e Lembranças

Particularmente me interessa aqui discutir a fotografia enquanto forma de presentificação do morto, isto é, o grande

potencial simbólico da imagem fotográfica como evocadora de alguém já não mais visível em sua corporalidade. Dito de outra forma, tomarei como objeto de análise essa relação individual e densa de significados entre o morto (sua representação) e o sujeito. Como base de observação estão as idosas residentes no pensionato e um grupo composto por sujeitos que ainda se mantêm em suas unidades domésticas.

A imagem fotográfica, por sua fixidez, pode ser considerada como suspensão da temporalidade uma vez que o que está sendo mostrado é uma representação de algo ou alguém. Deste modo, estanca-se o tempo e a imagem reflete o que se busca ver nela. Como afirma Keim (1971), os vivos querem conservar os traços físicos do desaparecido e os procuram nos álbuns de família, ou ampliam fotos para que a pessoa morta se torne presente e reanime a lembrança daqueles com quem conviveu. Citando uma expressão de Fritz Kempe, Keim fala de um "*signo da presença imaginária de um ausente definitivo*". Assim, a fotografia pode ser compreendida como o testemunho de uma existência, como um suporte material para a lembrança.

Remeto-me aqui aos casos de duas entrevistadas, Luzia e Catarina. No que se refere à Luzia, essa mulher de 83 anos mora sozinha, numa pequena casa emprestada, desde a morte da irmã há vinte anos. Vivendo com a aposentadoria de seu trabalho em uma fábrica, o que Luzia mantém no interior dessa casa é parte do que ela mesmo define como tendo sido toda



sua vida. Em seu discurso a idéia de luta aparece marcando todas suas vivências. Alguns objetos, como a máquina de costura e o sofá de vulcoro, aparecem na mesma escala de importância de objetos biográficos como as fotografias. Há somente três imagens expostas. Na pequena sala fica a máquina de costura, símbolo de sua autonomia econômica já que costurava à noite para obter um maior rendimento e poder ter alguns confortos como o conjunto de estofado em vulcoro azul. Na parede de madeira uma imagem está suspensa em moldura dourada: é um bebê, o filho de Luzia falecido aos oito meses de idade. Em seu testamento, essas peças biográficas foram alocadas para alguns parentes mais próximos e, como última vontade, solicita que o quadro com a imagem do menino seja colocado junto a ela no esquite. À idéia de imagem corporificada, imagem-altar, depositária da alma do representado, vincula-se um outro sentido que é o de sua participação no mundo dos ausentes. Observei essa mesma atitude em Catarina, falecida aos 91 anos durante o transcorrer da pesquisa.

Desde que enviuvara, na década de 60, Catarina vivia com Laura e seu marido. Aposentada, sem descendentes diretos, passou a ser uma preocupação para os familiares mais próximos quando, vitimada por uma surdez galopante, já não conseguia gerenciar sozinha o dia-a-dia da casa. Tendo ido morar com a sobrinha Laura, guardava como espaço privado seu quarto, cujo ar austero era conferido pelos móveis escuros, e um recanto na sala de estar, onde, sentada em uma cadeira de balanço, preenchia a maior parte do seu tempo

lendo ou assistindo televisão. Nos conhecemos por intermédio de uma sobrinha-neta de Catarina e logo fui introduzida no grupo como uma amiga das duas idosas. Catarina faleceu subitamente durante o inverno e, logo após sua morte, encontraram, junto a seus pertences pessoais, uma carta-testamento pedindo que fosse depositada, junto ao seu corpo, a fotografia do marido morto que ela mantinha no criado-mudo ao lado da cama.

Para ambas as entrevistadas, os retratos fotográficos do filho e do marido aparecem como elementos inerentes à própria pessoa social de cada uma. Carregar ao mundo dos mortos a virtual presença daqueles sujeitos elementares em suas próprias identidades parece expressar ainda mais essa metafórica aproximação da fotografia com os processos de morte. Além de serem objetos da lembrança, são também objetos ritualísticos e não se dissociam do sujeito, seu possuidor¹.

Os dados obtidos na convivência com os idosos pesquisados permitem observar, como um dos sentidos atribuídos à fotografia, uma intensa relação dialógica entre mortos e vivos. Como, em geral, os idosos guardam as fotografias dos pais, esposos e/ou filhos já falecidos, a imagem fotográfica passa a atuar como interlocutora entre o sujeito e seu ente querido. É a essa imagem-representação que condutas emocionais e rituais são dirigidas, servindo como um pequeno altar depositário de orações, velas e flores, como simbolizando a proteção oferecida ao vivo pelo morto.

¹ A prática ritual de depositar objetos pessoais junto ao corpo do defunto para que sejam levados com o mesmo, em sua viagem, ao mundo dos mortos está presente em várias civilizações e nos mais remotos períodos da História. Nas culturas da Antiguidade e na cristã, encontra-se a prática de depositar, junto ao corpo do morto, objetos que o identificassem, tais como a espada de um cavaleiro, os hábitos de um eclesiástico, jóias de uso pessoais e outros elementos que compunham a pessoa social do morto.

Os casos de Maura e Naira, ambas pensionistas do São João, exemplificam bem esse pressuposto. O quarto de Maura, como ela mesma diz, "*é o que a gente é*". Mais amplo que os demais, combina, através dos moveis e adornos, um cenário de quarto-sala. O mobiliário, em madeira trabalhada, veio de sua casa. Poltronas forradas em cetim, lustres de pingente azul pendendo do teto, esses objetos mobiliários atuam propositadamente como indicadores de uma vida próspera relativamente abastada, a que Maura freqüentemente se refere como a sua "*verdadeira vida*". Aos 80 anos, insiste em afirmar que o pensionato foi a opção que lhe pareceu ser menos traumática quando, frente ao falecimento do esposo, as outras eram permanecer sozinha em um apartamento bastante grande ou ir morar com a filha, opção que ela mesma define como a que fatalmente lhe imporá um cerceamento de sua liberdade.

Os papéis de esposa e mãe emolduram a trajetória social de Maura e compõem seus relatos, na tentativa de minimizar o distanciamento a que se vê submetida agora, como octogenária, por um ambiente contrastante com o familiar. Através desses remanescentes do lar e dos retratos hierarquicamente distribuídos pelo quarto, revive o seu passado. Assim, na cômoda estão vários porta-retratos e três deles estão colocados numa posição diferente dos outros. Voltados para a cama estão os retratos do marido e dos dois filhos, todos já falecidos. Maura menciona várias vezes seus nomes e diz que se eles estivessem vivos ela certamente não estaria ali. No conjunto de seu relato é possível inferir a importância que tais pessoas

tiveram em sua vida. Ao marido ela vincula vivências de felicidade e de inserção social em um meio aristocrático do qual ela lamenta o total afastamento no presente. Aos dois filhos ela associa a idéia de amizade e companheirismo, além da representação de todos os valores mais estruturantes como o sucesso econômico, a honra familiar e a beleza física. Manter em local tão destacado as imagens desses familiares parece conferir a eles essa possibilidade de contato e, ao mesmo tempo, esclarece, a quem observa, suas destacadas posições na vida dessa mulher.

No caso de Naira, esta veio para o pensionato após a morte do marido, com quem viveu 40 dos seus atuais 75 anos. Refere-se ao esposo como aquele com quem viveu os melhores anos de sua vida: tempos de cuidados esmerados para manter uma rotina doméstica que em tudo atendesse às necessidades do marido, homem trabalhador e carinhoso, como ela mesma define. A viuvez trouxe para Naira a dor da separação perpétua e, ao mesmo tempo, o problema de como sobreviver sozinha em um mundo de perigos e ameaças. Auxiliada pela família, ela decidiu vender a casa na qual morava e a maior parte dos pertences para morar no pensionato. No quarto do pensionato, os móveis em estilo moderno e alguns objetos como a colcha colorida que cobre a cama de solteiro, dois grandes leques bordados em lantejoulas fixados na parede e uma coleção de fitas e cartões expostas na porta de entrada deixam o ambiente bastante alegre. Sobre a cômoda, objetos de uso pessoal, adornos, e nenhum porta-retrato. Naira conta que, logo após o falecimento do esposo, ela jun-



tou seus pertences pessoais e fotografias e jogou-os no mar. Justifica a atitude dizendo que *"eu não queria mais sofrer a falta dele, então botei tudo o que era dele no mar"*. Resguardou, no entanto, duas únicas fotos, uma em que aparece aos 30 anos e outra do marido com a mesma idade. A do marido, num quadrinho preso na parede, está sempre adornada por uma flor ou um ramo.

Algumas considerações acerca do papel da imagem fotográfica na velhice parecem confirmar-se na atitude intencional de eliminação efetivada por Naira, pois se o descarte de objetos biográficos do marido morto configura, por um lado, a necessidade de afastar-se da dor materializada ali, evitando que os sentidos a traíam e o sofrimento perdesse, resguardar uma única imagem da ação destrutiva parece salvaguardar também o seu sentido de representar o referente, necessária convivência quando todos os demais elementos distintivos não mais estão dispostos na vida cotidiana.

A imagem fotográfica encerra consigo essa relação dialética instaurada entre vida e morte. O olhar relaciona-se com a vida à medida que possibilita, justamente, colocar essas imagens apreendidas em sintonia com os significados práticos e simbólicos. Parece coerente, então, afirmar que a visão é olhar enquanto significação de possibilidade de escolha, discernimento, subjetividade e organização, ao passo que o seu oposto, a cegueira, aparece no plano social vinculada a uma idéia de perda de vida.

O que se percebe em relação às informantes citadas é que as pessoas retratadas, ou melhor dizendo, as pessoas representadas pela imagem, são, na verdade, elementos articuladores de identidades e afetividades para o sujeito. Acionando práticas ritualísticas, essas imagens, mais do que tudo, tornam-se objetos culturais. Estão vinculadas a uma dimensão de maior individualidade, o que pode ser percebido pela disposição das mesmas num espaço mais próximo da intimidade, mesmo que em local onde os domínios público e privado estejam indissociados, como é o caso de um quarto de pensionato, que também se transforma, como a sala de visitas, em um espaço para receber pessoas.

Por seu caráter mimético, a fotografia confunde a imagem e o fotografado, atuando funcionalmente como mediadora entre o impossível contato e um possível devir, neutralizando distâncias temporais e fazendo com que, ao zerar tempo e espaço, permaneça a eterna expressão de um corpo que não cedeu à decrepitude.

A fotografia guarda em si esse paradoxo de ser, ao mesmo tempo, a representação da morte, por sua fixação e imobilidade, e de potencializar a lembrança à medida que vivifica o morto. De igual forma, ela testemunha uma realidade que só passa a existir na memória individual dos sujeitos. Nesse sentido, ela se identifica com eles, atestando suas trajetórias biográficas. Como um dado bastante recorrente em campo, tal como relata-

do por Naira, está a deliberada destruição do acervo pessoal ou de algumas fotografias recortadas do conjunto.

Se essa atitude, tal como foi exposto acima, pode ser lida como uma ruptura simbólica com o passado, para amenizar o presente, pode também ser precedida por uma ruptura. O casal Maria (89 anos) e Jean (94 anos) é exemplar nesse sentido, pois mantinha uma atividade social intensa que marcou suas vidas anteriores à velhice. Jean, um francês naturalizado brasileiro, trabalhou durante toda sua juventude na fábrica de tecidos de sua família. Mesmo depois de aposentado tinha o "*dia ocupado*", como ele mesmo fala. Fazia parte da diretoria de uma instituição benemerente, acompanhava política partidária, freqüentava, junto com a esposa, as reuniões sociais. Quando ambos começaram a ter problemas de visão (o que culminou com a perda irreversível) e Maria começou a ter dificuldades de locomoção, resolveram deixar a cidade na qual residiam e vir morar em Pelotas. Tal decisão parece estar associada ao fato de ainda manterem familiares em Pelotas, mas vista em profundidade significa um corte profundo, demarcado pelas restrições físicas impostas a ambos, o que tornava difícil a convivência no meio social no qual estavam inseridos. No dia anterior à mudança, Jean juntou todas as fotografias que tinham, fez uma cova no jardim da casa e queimou-as.

Atitudes semelhantes foram as de Catarina e Branca. Catarina, durante uma entrevista, vai até o quarto e de lá traz um porta-retrato, dizendo ser a fotografia de suas bodas de prata. Após ligeiro comen-

tário sobre a figura do marido, ela diz "*esta é uma das últimas, daqui a alguns dias já queimo também*". Justificava tal atitude pelo fato de não ter descendentes diretos. Para ela, as fotos "*ficariam rolando, por isso é melhor acabar logo*".

Da mesma forma, Branca, enfermeira aposentada, 83 anos, vivendo sozinha num apartamento antigo no centro da cidade, ao mostrar as fotos que guarda em sua casa, explica que são fotos da família de origem, com quem não mantém mais contato desde que morreram os pais. Ela também aponta a queima, em breve, das fotografias pois, "*quem iria se interessar por elas?*".

Há um dado recorrente em todos os relatos: a previsão da morte iminente ou a morte social que a anterioriza. Nesse sentido, desvencilhar-se de elos que, por força de sua capacidade imagética, representam o passado e o próprio sujeito é, na verdade, preannunciar o próprio fim. À medida que esses registros só podem ser decodificados pelo próprio sujeito, eles perderiam seu significado em um outro contexto. Ou seja, o que pode ser percebido como um vetor que atravessa todos esses relatos é a visão em si, enquanto resultado de um processo orgânico e enquanto capacidade de ler o próprio mundo e decodificá-lo.

Assim, se a vida pode ser associada à capacidade de visão, sua antípoda está ligada à sua privação. Os dados etnográficos são, portanto, altamente reveladores dessa relação de opostos. No caso do casal, cuja privação física leva a um distanciamento do mundo social, há operante



uma representação de encerramento de ciclo, de estado liminar, onde os registros mais poderosos e significativos são, no sentido literal, incinerados. No que se refere à Branca e à Catarina, essa perda da visão está relacionada com a idéia de ausência de significados (os que elas atribuem) aos sinais que lhes pertencem (ou seja, a própria morte).

A preservação ritual das fotografias (as flores, velas, a disposição como objetos protetores de quem fica) atrela-se a essa possibilidade de captar a expressão viva, de corporificar o ausente na imagem revelada, o paradoxo de, ao mesmo tempo que aprisiona a alma, torná-la imortal.

Considerando que as imagens fotográficas nos remetem, simultaneamente, a dois níveis de realidade que trazem elementos interpretativos capazes de particularizar sua significação – o do denotado e o de nossa própria experiência subjetiva –, percebe-se o quanto a fotografia, como duplo, trás em si o poder da enganação, sendo, num mesmo movimento, presença e ausência, o representado e seus reflexos pálidos. Elo imaginário entre os dois mundos, a foto devolve ao homem, ao mesmo tempo, o amenizar da saudade e a cruel constatação da *illusio*. A relação que se estabelece entre o retrato fotográfico, signo do passado, e o sujeito presente é sempre de profunda interação onde delinea-se, pelo que é mostrado, o que é dado ao reconhecimento. Julgo importante salientar, levando em consideração os dois grupos pesquisados, a vital função de que ficam investidos tais objetos quando todos os demais elementos distintivos e personalizantes do sujeito se

encontram relativizados em um espaço onde o discurso veiculado é a neutralização das diferenças em favor da integração homogeneizante no corpo da comunidade. Refiro-me aqui a um modelo alternativo de habitação para a velhice que é, genericamente, definido como *Lares Geriátricos*, categoria na qual encontra-se o pensionato. Mesmo considerando o aspecto generalizante nesse tripé velhice- fotografia- lembrança, essa função de elemento de identidade acentua-se nesse modelo de convivência fora do território familiar e doméstico.

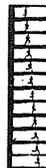
Ciente das ausências evocadas pela imagem fixada, parece, no entanto, que a possibilidade de estancar o tempo é sua maior virtude. Não sendo imagem espelhada, o que fica são impressões de alguém entregue a ser eternizado em sua beleza e juvenildade e esses olhares fixados no tempo.

Referências Bibliográficas:

- DUBOIS, P. : 1994. *A imagem fotográfica e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, s.d.
- FABRIS, A.: 1986, A pose pausada. *Comunicações e Artes*. 3: 70- 74.
- GUIBERT, H : 1981, *L'image fantôme*. Paris, Editions de Minuit.
- KEIM, J : 1971, *La photographie et l'homme*. Paris, Castermann
- KOURY, M. G. P : 1995, Cultura e subjetividade: questões sobre a relação luto e sociedade *VII Encontro de Ciências Sociais do Norte / Nordeste*.
- LINS DE BARROS, M : 1989, Memória e Família. *Estudos Históricos*, 3.
- MICHELON, F. F : 1991, Um estudo da metáfora visual. *Dissertação de Mestrado em Artes Visuais*, UFRGS.

Abstract

Analysis based upon two different groups of senior citizens from Pelotas, state of Rio Grande do Sul, allows a reflection about the connection between memory and social identity within the universe of old age. Personal photographic collection is seen as an element on which these old aged people state their social identities in the present. In the spaces where they live they keep a generally serial collection of images which, either exhibited or kept away from public regard, evoke memories and representations of their past. Different aspects are related to this, such as: photographic family memory; images of marriage and children; "eternizing" and "immolation" of portraits according to a logic of missing and nostalgia.



A fotografia nas festas populares*

Hervé Jézéquel

Entre 16 de novembro de 1995 e 31 de janeiro de 1996, o Museu Nacional de Artes e Tradições Populares (MNATP) apresentou uma exposição inédita: *Photos Foraines, 1900-1960*². Uma grande oportunidade para que voltássemos o olhar para a fotografia das festas populares, uma prática contemporânea do nascimento da fotografia.

De fato, desde seu nascimento, a fotografia está presente nas festas populares, atraindo fotógrafos e artistas. Como não reconhecer o Barão Humbert de Molard, num retrato de grupo feito por Dubois de Nehaut em negativos sobre vidro, na Festa de Bruxelas em 1850?³ Théophile Gautier também se fez fotografar numa dessas festas, em 1860, em companhia de sua mulher, Madame Grissi, uma célebre atriz da época. Henri de Toulouse-Lautrec, por sua vez, mostrava grande interesse por estes retratos de qualidade discutível, realizados pelos fotógrafos das festas populares. Nestes locais, o *cinematógrafo*⁴ rivalizava com o *diorama*⁵ para grande júbilo do público⁶.

Desde meados do século XIX, o *estereoscópio* permitia ao público ver, em relevo, as mais belas imagens de paisagens, de monumentos ou obras de arte. O aparelho, apresentado na exposição de Londres, em 1851, pelo escocês David Brewster⁷, era equipado com lentes bioculares. O processo consistia em fazer duas *prises*

de vue ligeiramente distanciadas, estando cada imagem justaposta uma à outra. A fotografia obtida, não permitia que se reparasse, de imediato, a imagem em relevo. Para criar esse efeito, ela deveria, primeiro, ser inserida em outro aparelho, também equipado com lupas bioculares. Em 1858, surgia um novo procedimento para a realização das imagens estereoscópicas em placas de vidro que se tornou rapidamente uma das atrações fetiches das festas populares.

Durante muito tempo o procedimento estereoscópico foi considerado como um instrumento de conhecimento, pois permitia ao público que ficava em pé atrás de uma espécie de tapume, realizar, virtualmente, a volta ao mundo, vendo as grandes obras, visitando os mais belos museus sem sair do lugar e com os olhos fixados nas lentes. Alguns desses comerciantes das festas populares compreenderam rapidamente que essa intimidade em que mergulhava o espectador poderia ser uma boa ocasião para mostrar coisas "que não se mostram" (foto 1). Nesse sentido, eles foram bastante ousados. Até 1950, pela módica quantia de um franco ou vinte e cinco centavos (o mesmo valor das máquinas de ganhar dinheiro), o espectador podia, com toda serenidade, fazer desfilar diante de seus olhos algumas imagens audaciosas, mesmo pornográficas: "exposição de seios. Cenas dramáticas de adultério. Vingança dramática do marido

¹ Este artigo foi publicado originalmente na revista *Ethnologie Française* (XXV, 1995, *Mélanges*) sob o título *La photographie dans la fête foraine*. N. do R. *Fête foraine* é uma festa popular francesa, uma grande feira (*foire*), a festa da cidade como nossas festas de padroeiro. Não existindo termos correspondentes em português, e para maior fidelidade ao texto, traduzirei as palavras *forains* (*feirantes*) como comerciantes ambulantes e *foire* (*feira*) como festa da cidade, pois *forain* faz alusão a estrangeiro, pessoa vinda de outro lugar, como aquelas que trabalham nas feiras ou nos circos. Tradução e adaptação de Clarice Peixoto.

² *Photos Foraines 1900-1960, dossier de exposition* do MNATP. Comissão organizadora: Martine Jaoul, Jacqueline Christophe, Hervé Jézéquel.

³ Fotografia do acervo fotográfico do Museu d'Orsay.

⁴ A este respeito, consulte o jornal da exposição sobre o "cinema forain". MNATP, 1987.

⁵ Lançado em 1822 por Louis-Mandé Daguerre, o diorama consiste numa sucessão de painéis pintados que desfilam sob os olhos do público. O temas representados eram essencialmente eventos históricos ou relatos de viagem.

(Cont. pág. Seguinte)

⁶ Podemos também citar o "mutoscópio" e o "kinetoscópio", este último inventado por Thomas Edison em 1894 e apresentado desde 1895 nas fêtes foraines. É considerado o ancestral do cinematógrafo.

⁷ David Brewster também foi o inventor do caleidoscópio (1815). Ver a esse respeito o catálogo da exposição La photographie Stéréoscopique. Bernard Marbro et Denis Pellerin. Biblioteca Nacional da França, 1995.

⁸ Eles eram vinte e cinco na festa de Neuillyem 1855. Cf. Ferenczi e Py.

LE NO
METTEZ 25

REMETTRE 25
Pour voir la scène
de la fête

LE NO
METTEZ 25

Remettez 25
pour voir la
scène de la fête



traído. Cenas humorísticas de vícios e virtudes". "Somente para homens", "Proibido para crianças". (C.Py, C. Ferenczi, p. 147), (foto 2).

O fotógrafo da festa

Paralelamente ao uso da fotografia sobre a festa, se desenvolve a fotografia na festa. Os fotógrafos ambulantes estão presentes nas festas populares desde 1855⁸. Denegridos pelos críticos de fotografia e retratistas de estúdio, estes fotógrafos não tinham boa reputação. Sua maneira provocante, vestidos com roupas espalhafatosas, chamava a atenção do público e irritava os comerciantes da festa.

Cansados das difíceis condições para realizar suas fotos, esses fotógrafos não hesitaram em instalar seus estúdios num canto de rua e eram freqüentemente censurados pelo agressivo aliciamento do público. Em 1888, o sindicato dos *ambulantes* das festas do populares entrou com processo na justiça contra esse aliciamento abusivo, o que levou a uma redução significativa do número de fotógrafos nessas festas. Entretanto, a clientela continuava a aumentar; todos queriam uma réplica de sua "imagem".

Até 1920, o equipamento do fotógrafo de festa era um grande estorvo, pois como "fotógrafo ambulante", ele era obrigado a carregar um tripé de madeira para apoiar câmera escura, esse conjunto de instrumentos, limitava seus movimentos (foto 3).

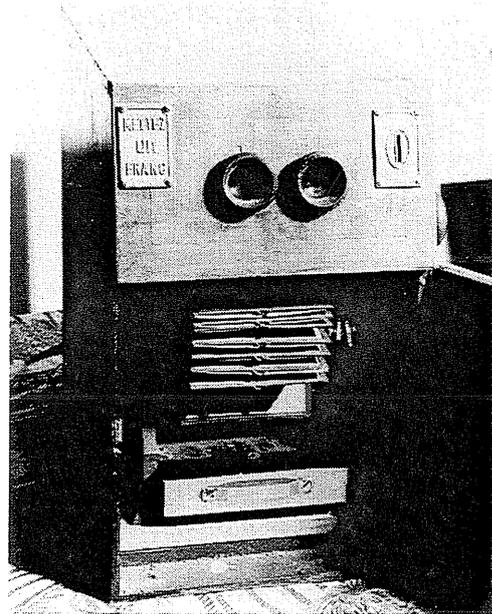


Para assegurar sua clientela e ser confundido com o cenário da *feira*, alguns dentre eles montavam barracas semelhantes às daquelas dos comerciantes. E mesmo aqueles que operavam na porta ou dentro do seu estúdio tinham para seu uso uma multiplicidade de acessórios e de telas de fundo. Felizmente, pouco tempo depois, esse material ficou mais leve e o fotógrafo pôde então sair de seu estúdio, se instalar nas praças e nos lugares de passagem. Logo após o final da última guerra ainda era possível ver esses fotógrafos transportando, sobre tripé, uma caixa de madeira de pequena dimensão (que bloqueava completamente a luminosidade), utilizada tanto como aparelho de *prise de vue* quanto como "laboratório". Numerosas astúcias técnicas permitiam, assim, fornecer ao cliente a imagem mais fiel possível. Um pedaço de papel fotográfico era colocado no lugar do filme negativo clássico para se obter uma imagem negativa. A fotografia positiva aparecia no papel, tudo estando ao abrigo da luminosidade. Um ato de magia⁹

Uma identidade para todos: o ferrotipo

Na segunda metade do século XIX, as festas populares constituíram o espaço ideal à elaboração e à difusão de um novo processo fotográfico: o *ferrotipo*. Este procedimento, inventado em 1852, foi utilizado nas festas populares até os anos 20.

O *ferrotipo*, como o *daguerreotipo* ou o *ambrotipo*, é um processo direto de obtenção do positivo que produz uma imagem única, não permitindo sua multiplicação. A camada de colodim (superfície sensível) não é aplicada sobre uma placa de vidro como normalmente se fazia, mas sobre uma fina placa de ferro.



⁹ Alguns fotógrafos ambulantes na América do Sul, no Oriente Médio e em certos países africanos ainda utilizam esse mesmo procedimento. NT. No Brasil esses fotógrafos são chamados de "lambe-lambe".

Este suporte passa a desempenhar um papel fundamental na leitura da imagem, uma vez que a placa de vidro clássica só oferecia a imagem negativa e necessitava de uma tiragem positiva imediata. Com o *ferrotipo*, a imagem fica mais legível e quase não se percebe que este procedimento fixa uma imagem invertida do real. O modelo foi fotografado à esquerda do stand? Mas na placa de metal ele está à direita! E se para os fotógrafos profissionais o inconveniente



Le photographe en plein air

era grande, para os fotógrafos ambulantes esse procedimento era apenas operatório.

O ferrotipo pode ser considerado o ancestral da polaróide. Apesar de seu custo elevado, ganhou, rapidamente, o reconhecimento do público. Ele seduzia os visitantes, embora tenha sido discriminado pelos críticos: esse material “pobre” era uma ofensa ao trabalho do fotógrafo. De fato, o fotógrafo ambulante era, em geral, um amador pouco afeito às convenções do *métier*, tanto ao nível técnico quanto artístico. Henri-Gautier Villars escreveu em 1891, que *a ferrotipia, praticada na maior parte do tempo nas quermesses, ainda não forneceu belas provas [...] Aquelas que são obtidas em condições defeituosas e por mãos poucos hábeis não podem dar, mesmo aproximadamente, uma idéia*

da perfeição a que podem chegar essas imagens” (In: catálogo ferrotipo, 1994:14). Diferente da prática clássica das fotografias de Nadar ou Disderi, os fotógrafos mais vistos na época, os ambulantes, tinham amplo reconhecimento do público.

O antigo militar em sua postura arrogante, exibindo seu uniforme diante do canhão (cano) do ferrotipo, o olhar do cliente retratado em roupa de domingo espregueada, petrificado, essa misteriosa máquina. Qual era a atitude do fotógrafo? A sessão da pose não era somente embaraçosa, era também a ocasião de se distrair, de usar novas roupas, de se divertir. Essa é “Minha fotografia com um amigo na festa de Belleville, no dia 25 de fevereiro, quinta-feira à tarde. Me diz se fiquei bem.” Ficar bem?



É verdade que a imagem era, muitas vezes, pouco legível. Ao passar ver-niz, alguns traços dos dedos ficavam marcados, dando uma imagem sombria que não permitia a leitura de certos detalhes. O rosto, ao contrário, ficava bem claro. Para melhorar a imagem, o fotógrafo utilizava um colorante, retocando as maçãs do rosto e os lábios. Uma vez colocada no suporte de papelão rosa, a imagem se tornava luxuosa.

Do fundo e da condição social

A partir de 1860, nos estúdios dos fotógrafos profissionais, o muro branco e a cortina deram lugar, muitas vezes, a uma decoração luxuosa e enganosa: uma arquitetura clássica ou um cenário de natureza. Mas os cenários dos fotógrafos ambulantes continuavam fiéis ao lençol branco ou a uma simples parede em madeira (foto 7).

No início do século, apareceram novos fundos de estúdio, específicos para as festas populares: belos carros, aviões, cenas de fantasia (foto 8). O cenário era fixo. Colocava-se a cabeça numa abertura oval tendo um tipo pintado que poderia ser um boxeador, um alterofilista, uma noiva. Trocava-se somente de pele.

“Tirar um retrato”

No ano de 1930, o tiro fotográfico tornou-se a nova arma do fotógrafo das festas populares.

Nos stands, um homem dá um tiro com o fuzil, enquanto os amigos vigiam o impacto do chumbo na mira. O chumbo atinge o alvo? Instantaneamente, o obturador do aparelho fotográfico dispara e obtém-se o retrato cujo enquadramento é incerto: a fotografia validava a performance! E cada um procurava tirar o seu retrato.

Madame Chéri, proprietária de um stand de tiro na Festa de Loges, ainda possuía, em 1990, um dos últimos “tiro fotográfico”. Ele tinha sido fabricado por seu pai, em 1937, que utilizou dois aparelhos “Zeiss” para construí-lo. O processo era idêntico àquele descrito acima. O impacto do chumbo no centro da mira ativava uma bola de mercúrio (colocada atrás do papelão) que, com auxílio de dois fios de ferro, disparava o obturador do aparelho fotográfico e o flash. O tiro fotográfico teve grande sucesso. Em geral, ficava quase quatorze horas seguidas no laboratório para que o atirador obtivesse o retrato num “curto” espaço de tempo, cuja condição básica era que o atirador não tomasse a objetiva do aparelho como mira.

Imagens e exposições: corpos visuais, corpos reais

Captando e fixando a imagem do curioso paspalhão ou do freguês aplicado, a fotografia, na festa, brincava com as aparências, com os corpos. Ela, ao mesmo tempo, travestia e desvendava a imagem de si, participando plenamente des-

¹⁰ *Pédagogie de l'horreur*. Ítalo Calvino. *Collection de sable*, 1986.

¹¹ *O corpo "é despiado nos dois casos pelo olhar médico e pelo olhar dos curiosos"*. André Rouille. *le corps et son image*, 1986, p.80.

ta grande maquinação que é a *feira da cidade*. Num jogo de exibição e *voyeurisme*, ela contribuía para deformar os corpos que nas outras barracas garantiam a entrada da festa: lutadores, heróis, dançarinos, contorcionistas, fenômenos... misturando o real e o irreal, o verdadeiro e o falso.

Nas festas populares as cêras anatômicas revelavam também o corpo sob outros aspectos, valorizando tudo que pertencia ao domínio da deformidade. O museu Dupuytren, fabulosa coleção de cêra que pertenceu ao Dr. Dupuytren e ao Dr. Spitzner, estava frequentemente presente nas festas populares do século XIX.

Com um objetivo pretensamente pedagógico, mostrava-se ao público essas "esculturas fotográficas". A surpresa era garantida. Até mesmo Ítalo Calvino se encantava: "o resultado me faz pensar numa foto instantânea ou flash, só que aqui a objetivação é absoluta e sem resíduos"¹⁰ (Calvino, 1986: 45). Através desses "espelhos deformadores" da realidade, nada mais se podia ocultar. Nas festas populares o público estabelecia uma relação direta com seu próprio corpo vendo aspectos que são habitualmente dissimulados. Se deixava embalar nessas esculturas mórbidas, num mal estar delicioso e controlado. A *feira da cidade* é o lugar dos excessos.

Mas era preciso ver os efeitos mágicos. Nessas barracas, o público buscava descobrir na penumbra esses monstros bem reais. Essa magia permitia, também, descobrir outros fenômenos que necessitavam de todo tipo de artifício, de técnicas e de engenhosidade para maravilhar o

espectador. Nos anos 80, atrações como "Miss Gorila" ainda utilizavam a fotografia. Através de um sutil jogo de projeção fotográfica e de espelhos, se chegava a processar uma metamorfose da mulher em gorila.

A fotografia era também um meio de difundir a imagem de pessoas estranhas, chamadas pelo corpo médico de "fenômenos" e qualificadas de "monstros": gigantes, anões, siamesas, albinos, mulheres barbudas, homens-troncos. Também não era raro encontrar casos médicos nos estúdios dos retratistas parisienses. Esses fenômenos pendiam de um excesso a outro, do campo da festa ao campo médico, do riso à seriedade. A fotografia estava presente em todo canto, pronta para apresentar o fenômeno ao olhar¹¹.





Nesta relação com o corpo mortificado, o fotógrafo era confrontado a duas atitudes diferentes: a primeira tendendo a uma representação sem *voyeurisme*, onde a deformação aparente ocupava o centro da imagem; a segunda preparava a cena através de uma composição e de acessórios que procuravam humanizar e poetizar o "horror". Com a ajuda de sutis efeitos de iluminação, ou utilizando um cenário em papelão ou, ainda, através da presença de um ser "normal", o fenômeno não ficava isolado na imagem.

Os retratos desses fenômenos conjugavam *voyeurisme*, gozação e ironia, mostrando discretamente a má formação e desdramatizando o horror por meio de dois artifícios: de um lado, a aparição de um personagem que servia de referência ou de auxiliar e, de outro, a utilização de um fundo pintado ou de um cenário próprio que sugeria o exotismo do país de origem desses estranhos fenômenos. Os acessórios, plantas tropicais, colunas de templos, tapetes e roupas reforçavam, assim, o aspecto teatral em que eram apresentados no campo da *feira* (foto).

Tudo nas festas populares rompe com as fronteiras morais e físicas, com os tabus, conduzindo o olhar para aquilo que não é visto, levando-o a ver o que não é para ser visto, o que não pode ser visto. A fotografia participava ativamente desta folia da *feira* e do público, tornando-se atração para o visitante, integrando-se perfeitamente no ambiente popular. A fotografia encontra lá suas especificidades.

Com o desenvolvimento do *ferrotipo*, o retrato torna-se "privilégio" de todos. A



multiplicação das astúcias contribuía, de certa maneira, com uma exposição do corpo, com uma identificação física e moral mesmo se esta última permanecesse subjetiva. A fotografia estava completamente inserida nas festas populares. Ver e fazer ver eram seu papel. Os espelhos deformadores eram uma das atrações em que o corpo se animava com uma nova identidade, num questionamento divertido. Esta atração suscitava a curiosidade de certos fotógrafos como Léon Gimpel e André Kertész, a quem devemos uma admirável série de retratos de Carlo Rim¹².

Observa-se, então, que, desde sua invenção, a fotografia e os fotógrafos estavam presentes nas festas populares. Para muitos artistas como May Ray, Brassai,

¹² Célebre caricaturista e redator da revista Vu, desde 1930.

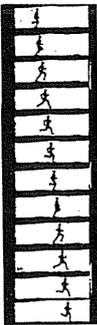
Doisneau, Bovis, Kollar, a *feira* era um lugar privilegiado de criação. Mas não podemos negligenciar a produção de outros fotógrafos que, com seu espírito documentarista, nos fizeram descobrir as múltiplas facetas da *feira popular* (Atger, Seeberger, Soulier), nem tampouco subestimar a prática amadora que continua, ainda hoje, a se desenvolver.

Referências Bibliográficas

- CALVINO, Italo - *Collection de sable*, Paris, Seuil, 1986.
- GAULTIER-VILLARS, Henri - *Manuel de ferrotypie*, Paris, 1891.
- Les ferrotypes*, coleção do museu Nièpce, 1994.
- MONESTIER, Martin - *Les Monstres*, Paris, Tchou, 1978.
- ROUILLÉ, André - *La photographie en France*, Paris, Macula, 1989.
- PY, Christiane, FERENCZI, Cécile - *La festa do padroeiro d'antrefois. Les années 1900*, Paris. La Manufacture, 1987.
- PELLERIN, Denis, MARBOT, Bernard - *La Photographie stéréoscopique sous le Second Empire*, Paris, Biblioteca Nacional da França, 1995.
- SAGNE, Jean - *L'atelier du Photographe 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984.

Abstract

Photography appeared at an early date in the history of fun fairs. The variety of techniques and uses of the medium made photography a fairground attraction in its own right. The members of the fair-going public were enthusiastic, sometimes seduced by the dream images made available by stereoscopy, sometimes seeking an image of themselves later brought out to comfort and identity.



Ensaaios

Bibliográficos







Balinese Character:
uma análise fotográfica
de Gregory Bateson
e Margaret Mead*

Howard S. Becker

Gregory Bateson e Margaret Mead fizeram seu trabalho de campo em Bali, em vários períodos entre 1936 e 1939. Estavam ambos preocupados com os estudos da cultura como um sistema de conhecimento e comportamento e, simultaneamente, como uma expressão de experiência pessoal e de personalidade. Estavam preocupados em lidar com a relação entre estas questões nos seus primeiros trabalhos, mas também insatisfeitos com os resultados obtidos.

Buscando novos caminhos, decidiram utilizar-se de fotografias e imagens em movimento para estudar a cultura como elemento incorporado nos mais íntimos detalhes do comportamento. Apresentaram seus resultados daquilo que é, ainda hoje, considerado o mais ambicioso trabalho de fotografia antropológica já publicado: *Balinese Character*.

Eles tinham objetivos claros: "Este não é um livro sobre os costumes balineses, mas sobre os balineses - sobre a maneira pela qual, como pessoas que vivem, se movimentam, levantam-se, comem, dormem, dançam e entram em transe, incorporam esta abstração à qual (depois de abstraí-la) chamamos de cultura". Fizeram mais de 25 mil fotos em 35 milímetros e filmaram em torno de 22 mil pés de película. Bateson fez as fotografias e Mead o acompanhou, fazendo volumosas anotações para cada uma das imagens, indicando os sujeitos, o que faziam e falavam. Surgiu então

uma pergunta: como poderiam apresentar tal quantidade de material visual?

A parte mais convencional do livro, publicado em 1942 por The New York Academy of Sciences, tornando-se logo esgotado, é o ensaio escrito por Margaret Mead, de 48 páginas, sobre antropologia psicológica. Ela apresenta padrões de criação infantil balinês relacionando-os a características de estados emocionais, com ênfase na cultura. O que fica do livro é, como eles dizem, "uma inovação experimental".

"Neste livro estamos atentos a um novo método para formular os relacionamentos não palpáveis entre os diferentes tipos de comportamento culturalmente padronizados, colocando lado a lado fotografias mutuamente relevantes. Partes de comportamento, espacialmente e contextualmente separadas... podem ser todas relevantes para uma única discussão... Através do uso da fotografia, a totalidade de cada parte do comportamento pode ser preservada, enquanto a referência cruzada desejada pode ser obtida com a disposição de uma série de fotografias numa mesma página."

O livro contém 759 fotografias organizadas em 100 "pranchas", cada uma contendo de 6 a 11 imagens. Cada prancha contém, na primeira página, peque-

* Este artigo foi originalmente publicado em "Exploring Society Photographically" org. por H. Becker (1981). Tradução de Patrícia Monte-Mór.

nas observações analíticas de Bateson e citações retiradas das anotações detalhadas de Mead.

Muitas das fotografias são imagens memoráveis. Considere a fotografia de "A Superfície do Corpo", descrita como "Mulher desprezível no casamento". As imagens poderiam ter sido feitas por Henri Cartier-Bresson. Se assim fossem, apareceriam como as imagens típicas de Cartier-Bresson, de forma discreta, talvez como uma seqüência sobre Bali ou o sudeste asiático, ou mesmo como uma coleção de seus melhores trabalhos. A fotografia de Bateson tem a força visual e a complexidade que associamos aos melhores trabalhos em fotografia de arte: a composição percorre as faces, o trabalho visual complementa o trabalho dos dedos das mulheres envolvidos nos cabelos umas das outras.

Mas a fotografia, devido à seqüência na qual se insere e o lugar que ocupa na seqüência maior, que é o próprio livro, tem um significado maior do que uma imagem isolada. Torna-se parte da constatação e ilustração de uma teoria complicada sobre as formas de estímulo procuradas pelos balineses e suas respostas a elas. Esta teoria tem um apelo estético por si própria, uma elegante e satisfatória perfeição que, por sua vez, aprofunda o significado da imagem individual e nos oferece uma experiência intelectual e estética mais rica.

O formato do livro é, no início, perigosamente "científico". No entanto, ao se tornar mais familiar, o formato tornou-se um meio, para a criação de forma sistemática,

do contexto que Bateson e Mead acreditavam ser necessário para o entendimento das partes individuais do comportamento. Dá àquelas partes um interesse que elas, de outro modo, não teriam e confere às melhores imagens significados múltiplos que as aprimoram.

O livro incorpora o dilema tratado no início. Se um conjunto de fotografias realmente requer o formato de um livro e textos substanciais, poderá atingir seu efeito completo nas paredes de uma galeria ou na reprodução de uma página de uma única imagem? Por outro lado, quando a maior parte das imagens tem todas as qualidades das fotografias que normalmente admiramos quando são apresentadas e ainda têm a riqueza propiciada pelo contexto completo de um livro, porque não olhá-las como olhamos objetos de arte? Os negativos e as fotos originais feitas por Bateson e Mead em Bali não estão hoje disponíveis; se estivessem, a tentação de selecionar as imagens mais impactantes e apresentá-las de forma convencional seria enorme. Como não estão disponíveis, é melhor tratá-las como um importante precursor histórico do último trabalho, cujos problemas e possibilidades ele claramente esconde.

As páginas da obra *Balinese Character* mostram um pouco das admiráveis imagens que ela contém, e mostram ainda a sinergia por elas suscitada.



Infância feminina

Durante o período entre a mais tenra idade e a adolescência, as meninas desempenham um papel muito importante na aldeia. Além do cuidado com os bebês, já ilustrado, as meninas fazem parte considerável da tarefa de preparar as oferendas para as festas no templo e as cerimônias no grupo doméstico: levam as oferendas para o templo e lá permanecem como uma parte importante da congregação. De fato, o trabalho dos rituais é liderado pelos mais velhos e pelas meninas, enquanto os jovens casais e os rapazes participam de forma marginal, exceto quando estão especialmente envolvidos em alguma cerimônia particular.

Normalmente, o trabalho de um grupo preparando um ritual consiste em agrupar algumas mulheres mais velhas e mais meninas do que o necessário para o trabalho. Em tais grupos, qualquer menina pode estar trabalhando, observando, brincando tanto com um bebê quanto com outras meninas ou com meninos pequenos.

As meninas têm igualmente inúmeras formas de jogos. Aqui também o grupo típico consiste em meninas mais velhas e meninos jovens, enquanto os meninos da mesma idade que elas estão longe, com seu gado, ou brincando em grupos separados.





1. Meninas e garotos pequenos em buracos de lama. Estes buracos são feitos pelos homens para conseguir lama para as paredes que cercam o quintal das casas. O trabalho de fazer a massa com a lama é feito pelos homens, mas as crianças também participam. Nestas ocasiões, deixam os bebês nos bancos onde estavam anteriormente. O jogo consistia em perseguir, ridicularizar, dar bofetadas, lutar e cambalear na borda até eles perderem o equilíbrio e pularem no fosso. Faziam tudo isto vestidos, com o sarong bem apertado.

Bajoeng Gede. 11 de maio de 1937.



2. Meninas numa cerimônia de casamento. No intervalo de preparação da festa, fizeram longos cabelos para si mesmas com as folhas das palmeiras, usadas no preparo das oferendas.

Bajoeng Gede. 14 de abril de 1937.

3. Meninas à margem da congregação, numa cerimônia. Trouxeram oferendas para a cerimônia e estão ainda usando os tecidos na cabeça como se estivessem carregando almofadas.

Batoean, 18 de agosto de 1937.



4. Meninas num grupo trabalhando com as oferendas. Usaram um pouco da argila preparada para as oferendas para pintar a face dos meninos pequenos.

Batoean, 27 de setembro de 1937

5. Outra parte do grupo exibido na figura 4. O homem à esquerda está fazendo a base para uma oferenda, enquanto uma das meninas o auxilia. As outras duas meninas brincam com o bebê.

Batoean, 27 de setembro de 1937.

6. Meninas de uma casta elevada, jogando. Esta fotografia mostra parte de uma longa fila de meninas correndo, cada uma segurando a outra a sua frente. A líder tenta apanhar a menina que está no fim da corrente.

Batoean, 21 de fevereiro de 1939.



Infância Masculina

A independência alcançada pelos meninos ao final da infância é mais completa que a das meninas. Os meninos integram os grupos de outros meninos de sua idade, cujas ocupações se distanciam de suas casas. Tomam conta do gado. Cada menino se incumbem de um animal, cuida de sua limpeza, alimentação e acomodações para a noite. Enquanto o gado está pastando, os meninos vagueam pelos campos, espantam os macacos do milho e roubam bananas da plantação mais próxima. Os meninos não desempenham qualquer atividade na vida ritual da aldeia, para além de serem espectadores nos shows teatrais. Em Bajoeng Gade, enquanto as meninas e os mais velhos fazem suas oferendas aos deuses, existe frequentemente um grupo de meninos perseguindo os outros em torno do templo, e, antes que a cerimônia se inicie, estes meninos já estão no meio do templo, fazendo jogos e brincadeiras. Existe, na verdade, pouca violência nesses jogos. Os poucos ferimentos ocorridos foram resultado de acidentes, não havendo quase nenhum atentado agressivo para ferir um ao outro. Os jogos de pontapé são típicos dessas brincadeiras não agressivas, e os chutes dirigidos aos oponentes, na maior parte das vezes, não os alcança.



1. Meninos pequenos jogando na rua. Este é um jogo de empurrar e puxar no qual, assim como o de pontapé, o corpo do menino raramente entra em contacto mútuo.

Bajoeng Gede. 5 de abril de 1937.

2. Um garoto num dia de festa. Este menino ainda não alcançou a sua independência. Está vestido em trajes de adulto e irá acompanhar sua mãe ou ama ao templo. Os pais algumas vezes levam seus filhos arrumados em trajes próprios às festas do templo. Estes trajes cerimoniais são comuns nas crianças até seus três ou quatro anos de idade, daí em diante será deixado sujo e mal cuidado.

Bajoeng Gede. 25 de novembro de 1937.

3. Meninos jogando contra um tronco de árvore. Os dois meninos maiores estão jogando um jogo de abraçar, no qual se inseriu o menino pequeno. Este tipo de jogo é acompanhado por gritos e berros.

Bejoeng Gede. 13 de maio de 1937.



4. Um menino com seus braços em torno do pescoço de outro menino. Contacto físico no qual um menino dá as suas costas para o outro, é muito comum. Aqui o menino maior tem suas mãos sobrepostas no peito do menino menor, enquanto a mão esquerda do menino menor segura o dedo indicador de sua própria mão.

Bejoeng Gede. 18 de Maio de 1937.

5. Um pequeno menino quando começa a se tornar membro de um grupo. O menino à esquerda, nesta fotografia é I Karba, que está na figura 1. Aqui, 15 meses mais tarde, ele está começando a fazer parte do grupo de outros meninos um pouco mais velhos que ele. Está ainda em um estágio pouco sensível, e somente quando passar, será propriamente um membro do grupo.

Bajoeng Gede. 12 de fevereiro de 1939.

6. Um grupo de meninos brincando. Esta cena ocorreu durante o aniversário cerimonial, quando os meninos estavam em torno do pátio, sem tomar parte na cerimônia. A fotografia foi tirada um pouco antes que os meninos caíssem no chão.

Bajoeng Gede. 4 de junho de 1937.

7. Uma multidão de meninos num funeral. Aqui, novamente, os meninos são parte de uma multidão que se juntou no pátio antes de levar o corpo para o cemitério, mas não desempenham nenhum papel no cerimonial. Eles se colocaram espontaneamente nesta posição para acompanhar a preparação. Empurravam um pouco na fila e as outras fotografias mostram que a ordem dos meninos se modificava continuamente. Ao serem empurrados, voltavam outra vez para o final.

Bajoeng Gede. 17 de janeiro de 1937.

8. Um grupo análogo de meninos em Batoean. Esta fotografia mostra que, mesmo entre castas elevadas nas aldeias mais ricas, os meninos sofrem da mesma sujeira e descuido. Não são tão esfarrapados como os meninos da figura 7, e passam a maior parte do tempo em atividades como desenho, pintura, aprendendo a ler etc, mas os meninos de castas elevadas de Batoean também contrastam com seus pais assim como os meninos de Bajoeng Gede.

Batoen. 21 de fevereiro de 1939.



Abstract

Gregory Bateson and Margaret Mead did field work in Bali at various times between 1936 and 1939. They were both concerned with the study of culture as a system of understandings and behavior and, simultaneously, as an expression of personal experience and character.

They decided to use still photographs and moving pictures to study culture as embodied in the intimate details of behavior. They presented their results in what is still the most ambitious work of anthropological photography ever published, *Balinese Character*. "By the use of photographs, the wholeness of each piece of behavior can be preserved, while the special cross-referencings desired can be obtained by placing the series of photographs on the same page".



Negros e Fotografia

Miriam Lifchitz Moreira Leite

A maioria dos alfabetizados, historiadores ou não, carece de treino para enxergar o passado como os contemporâneos. A recuperação da expressão escrita e a sensibilidade para as transformações dos estilos de retórica constituem o seu forte. A partir da década de 80, o estudo sistemático de fotografias históricas vem sendo desenvolvido à medida que outras fontes não verbais começaram a apoiar, a complementar, mas nunca a substituir as fontes escritas.

As fotografias desenvolvem a capacidade de imaginar o passado, colocando-o em maior contato com o que era visto, tocado, sentido e até ouvido, se bem que é sempre bom lembrar que esse contato pode ser enganador, pois a percepção é culturalmente determinada. De início, as fotografias pareceram um meio prático de registrar a complexidade da vida.

A crença no realismo da fotografia acompanhou a sua adoção e seu desenvolvimento em diferentes áreas — nas ciências naturais, na história interna da medicina, nas mudanças rápidas no comércio, na indústria e na arquitetura. Foi muito mais lenta a compreensão de que a leitura da fotografia não se limitava a uma descrição sumária de um conteúdo ou de um estilo de imagem. Mais lenta ainda a idéia de que exige uma análise comparativa, que inclui compreensão, avaliação, decifração e

colocação no contexto de uma combinação do assunto, fotógrafo e colecionador.

A análise iconográfica desenvolvida pela História da Arte, a partir dos princípios de Heinrich Wölfflin aos trabalhos de E.H.Gombrich e Keneth Clark e por analistas de fotografias como John Szarkowski, vem favorecendo a leitura da fotografia histórica, começando pelos diferentes componentes, tanto da imagem quanto da história da imagem. Mesmo no caso da aplicação técnica da fotografia, já se verificava, no século XIX, que as fotografias de campos microscópicos ou de feridas isoladas permitiam um conhecimento mais nítido e aprofundado que o exame a olho nu ou a descrição verbal.

Ainda que, inicialmente, a análise iconográfica pareça muito complicada diante da aparente captação imediata da imagem visual, ela oferece sugestões ricas para a aproximação de outras imagens. Enquanto as fotos devem ser tratadas, num primeiro momento, como textos autosuficientes, onde se procurará verificar se é rara, ou freqüente, se capta detalhes especiais ou comuns, tirados deliberada ou inadvertidamente, suas análises devem passar, num segundo momento, para seqüências, que fornecem, além dos dados relativos a cada uma, as semelhanças e diferenças que estipulam os momentos passados e futuros dos conteúdos presentes em cada uma.

¹ Fox & Terry-Photography and self image of American Physicians, 1880-1920, apresentado no V Encontro Anual da American Association for the History of Medicine, Madison, wis; may 13, 1977.

² Araujo, Emanuel (org.) A Mão Afro-Brasileira (significado da contribuição artística e histórica). São Paulo: Tenenge-Odebrecht, 1988, 398 p.

A observação dos detalhes revela dados inacessíveis a olho nu que se agregam a outros mobilizados pela memória de situações análogas. Procura-se localizar o momento de captação e a consciência ou inconsciência dos retratados. Essa observação inclui apreciações técnicas sobre o tipo de iluminação, a qualidade da revelação, sinais de retoque e limitações do equipamento usado. A posição central ou periférica, a focalização de cima para baixo ou de baixo para cima refletem o ponto de vista do fotógrafo com relação aos fotografados. Dos dados sobre o fotógrafo, suas intenções e treinamento, passa-se ao público potencial — se foram feitas por razões pessoais, se servirão para publicidade ou para ilustração de livro ou revista. Quando o fotógrafo é anônimo e o público indefinido, o que se propõe é perguntar se a foto foi guardada e para quem, como parte do passado de quem ou de que instituição. Convém cruzar as informações de seu conteúdo com outras fontes. Eram dados novos? Outras fontes trazem suas informações? Foi tirada de maneira convencional ou de um novo ângulo capaz de revelar uma situação diferente da conhecida? Na ocasião do registro, provocou dúvidas sobre a imagem? ou reflete alguma situação ou sentido de mudança rápida?

Como o processo analítico deriva de tensões dicotômicas na foto, convém recorrer à comparação de qualidades em escala, dentro das quais busca-se situar a foto examinada — é um esforço artístico ou tem um objetivo técnico-científico? — É uma imagem composta ou um quadro ingênuo? Foi planejada ou acidental? Transmite o sentido do fotógrafo ou tem senti-

dos latentes múltiplos? Os detalhes permitem inferências sobre aspectos do texto, do contexto e dos atores? Os objetos parecem reais ou parecem abstrações? Focaliza o conteúdo ou vê o padrão bidimensional? Examinar então a qualidade como técnica o que predomina: textura? revelação? focalização? luz ou velocidade?

Este roteiro de fotoanálise apresentado em 1977¹, foi o mais completo que encontrei para o trabalho com fotografias históricas. O Centenário da Abolição da Escravatura, em 1988, teve o mérito de estimular o resgate e a organização de fontes primárias e secundárias sobre a população negra, sobre a escravidão e sobre a abolição além da publicação de obras de rediscussão desses problemas. A invisibilidade do negro e do índio já tem sido tratada de diversas formas, na literatura e nas ciências sociais. No caso da fotografia, a raridade ou ausência de registros acabavam fazendo com que as existentes ganhassem foros de realidades únicas.

Em 1988, Emanuel Araujo² organizou, além da preciosa Exposição, uma equipe que registrou sistematicamente as contribuições culturais afro-brasileiras, reunindo pesquisas sobre artes plásticas, música, literatura, usos e costumes. Existe até uma tentativa de Nominata, como primeiro passo para um dicionário biográfico, para chegar a uma enciclopédia sobre o negro. Nesse livro não ocorre a habitual confusão entre negro e escravo, que se prolongou até muito depois do século XIX. Essa confusão anula os efeitos da visibilidade possível dos negros na iconografia e na fotografia.



É também de 1988 a Exposição de Kossoy e Tucci Carneiro³, que saiu em 1994 como livro. Nesta, o que se faz é a recuperação de aspectos da vida e do trabalho escravo, da violência e do medo que grassavam, das danças e de formas de resistência ao cotidiano do regime escravista, através de uma relação de cenas e retratos sugestivos, que os autores analisam. São imagens de artistas e fotógrafos europeus, que fornecem material para a compreensão mais clara de situações indescritíveis por escrito. Uma certa homogeneidade paira no estilo dos desenhos e pinturas, pois era prática habitual a cópia e empréstimo de figuras e modelos entre viajantes e litógrafos. Destacam-se, entre elas, as de Paul Harro-Haring, cujo traço caricaturesco acentua o grotesco e o ambíguo das situações do depósito e da compra de escravos.

Os Autores fixaram a comercialização do exótico, feita por fotógrafos europeus com imagens de negros e negras que revelam aspectos mal conhecidos da exploração capitalista da população pobre.

Os fotógrafos eram os proprietários da imagem da população pobre (branca e negra) e estabeleciam o padrão de representação: — as poses de corpo inteiro, apresentando ou escondendo os pés descalços, enquanto as cabeças eram escolhidas para dar visibilidade às marcas de identificação de origem e da condição de trabalho nas fisionomias deprimidas. Os autores acrescentaram aos retratos a listas de passageiros nos navios negreiros, recibos de compra e venda de escravos e anúncios de jornal procurando negros fugidos.

Mas os sinais “invisíveis” do sistema escravista ficam ocultos por trás das nuances da identificação relacional dos negros, alforriados ou escravos. Havia pessoas de pele negra que não eram considerados negros e mulatos classificados ora como brancos, ora como negros, de acordo com a camada da população a que estavam ligados.

O livro de Azevedo e Lissovsky⁴ gira em torno do acervo de um único fotógrafo, Christiano Jr., num período limitado, oferecido à análise de três estudiosos consagrados do negro e da escravidão. Apresenta a coleção, como a maior coleção de fotos conhecida, antes de 1870, através de um “reclame” da Galeria do fotógrafo português, fornecendo pela imagem em seguida os aperfeiçoamentos técnicos e sociais da fotografia de então. Muniz Sodré no capítulo *À Sombra do Retrato*, fala da plasticidade das instituições religiosas, caracterizadas pela reordenação de ritos, valores e mitos convertidos em símbolos litúrgicos. As fotografias se converteriam, assim, na teatralização da memória a partir de uma cosmovisão que coloca a força do Cosmos ao alcance do poder de realização e de transformação de seus membros.

A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, com seu amplo conhecimento dos negros do Brasil e da Nigéria, escreveu o penetrante capítulo *Olhar Escravo, Ser Olhado*. Fornece lentes e filtros para tal empreendimento. Caracteriza as fotografias de Christiano Jr. como “fotos de estrangeiro, para ser serem vistas por estrangeiros”, e penetra meticulosamente nos traços fisionômicos dos retratados, pela testa enru-

³ Kossoy, Boris e Tucci Carneiro, Maria Luisa. *O olhar Europeu (o negro na iconografia brasileira do século XIX)*. São Paulo: EDUSP, 1994, 233p.

⁴ Azevedo, Paulo Cesar de e Lissovsky, Mauricio (orgs.). *Escravos Brasileiros do Século XIX na fotografia de Christiano Jr. (1864-1866)*. Textos de Jacob Goreneder, Manuela Carneiro da Cunha e Muniz Sodré. São Paulo: Ex-Libris, 1988, XXXVI-77 + fotografias.

⁵ Olszewski Filha, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade de Salvador (1840 - 1914)*. Salvador: EGBA - Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989, 131 p.

gada, pelos cantos da boca, pelos sulcos afundados das faces.

O historiador do *Escravidão Colonial*, Jacob Gorender, analisa com distanciamento característico *A Face Escrava da Corte Imperial Brasileira*. Refere-se à exclusividade de pretos, entre os retratados de Christiano Jr., indicando aí uma clara busca do exótico, pois os escravos mulatos e claros não teriam o mesmo efeito na fotografia. Revela, então, a existência pouco conhecida de escravos brancos, pela atividade, por serem miseráveis e por se apresentarem vendendo e carregando tabuleiros.

Embora a fotografia só transmita os aspectos amenos e "civilizados" da escravidão, nunca revelando as crueldades e os castigos, somente elas (e raramente tex-

tos) captam as diferenças de nuances de cor, os aspectos visíveis do trabalho e as diferentes utilizações do corpo.

Da leitura das fotos realizada pelos diferentes autores, dos escravos brasileiros retratados por Christiano Jr, afluem inúmeros focos e aproximações tanto do processo da leitura da imagem quanto da camada social retratada, capazes de diferenciar traços de escravos e de negros livres, que imitam a indumentária do branco.

O livro de Sofia Olszewski Filha⁵, que só saiu publicado em 1989, é um outro tipo de livro. A decodificação da imagem é proposta como inteligência da mensagem completa, a interferência da emoção e da cultura. A análise de textos e de imagens levaria a um conhecimento mais amplo. O século XIX não foi uma época de gran-





de número de fotógrafos amadores, pois a técnica exigia, além de capital inicial, um grande conhecimento científico e tecnológico. Conclui, portanto, que não havia fotógrafos negros. A maioria dos que existiam eram fotógrafos itinerantes e estrangeiros.

No livro de Emanuel Araujo, todavia, aparece um fotógrafo negro: LIBÂNIO DO AMARAL, de Pernambuco, que teve estúdio em Manaus (1890 e 1900) e no Rio de Janeiro. A historiadora experimenta uma decifração da imagem pessoal de um acervo encontrado no Museu Histórico de Salvador, reunindo a obra de diversos fotógrafos. Verifica que não se tratava de fotos solicitadas pelos fotografados, mas por comerciantes e curiosos, desejosos de utilizá-las como cartões-postais, lembranças da Bahia, ou seja, como mercadoria.

Quando querem ou podem, física, econômica e socialmente calçam sapatos, utilizam o guarda-chuva como cetro de ascensão social e se apresentam nas fotografias como "brancos novos", numa referência aos cristãos novos. Ao considerar que a leitura da fotografia é sempre histórica e que o tempo dilui a compreensão clara e direta, refere-se a essa leitura como um somatório do conhecimento da técnica fotográfica e do conhecimento do período histórico e acrescenta que a aná-

lise da coleção de fotos do Museu engloba o conhecimento e o pensamento do período. Refere-se nominalmente ao fotógrafo Lindeman que buscava o exotismo, reproduzindo negativos para cartões postais. Sublinha esses dados com as representações ideais implícitas nas identificações genéricas das fotos — não são fotos de pessoas, mas de categorias: carregador, tribo de origem, crioula, negra. São sínteses simbólicas dos retratados, que se encontram aí, e não representações individuais por eles solicitadas, correspondentes ao somatório do real, do social e do simbólico, constituído aqui pelos anseios e aspirações. Não era mais como em 1879, quando se propusera que "a foto permite que os viajantes levem o reflexo das maravilhas que viram".

Não são mais os desenhos que se poderia achar exagerados, mas a exatidão completa. Os quatro livros resenhados trazem contribuições substanciais à fotoanálise, por mais diversos que sejam pelo enfoque, pelos objetivos, pela metodologia e até pelo objeto. Expõem atitudes e intenções, o ateliê fotográfico como um palco de ilusões e o retrato como um registro de aparência. E subjacente a esses dados e relações heterogêneas, a terrível revelação de que até a visibilidade do negro que pareceria assegurada por seu estigma — a cor — acaba também sendo discutível.

Abstract

Photoanalysis is still researching its techniques for the analysis of photographic images. As application in sociological studies has contributed to making research work more systematic. Four books referring to iconography and to the photography of Black people, published on the occasion of the Centenary celebration of the Abolition of Slavery, are examples of the diverse forms with which photoanalysis can be related and of its various results.



*Resenhas de
Filmes e
Vídeos*

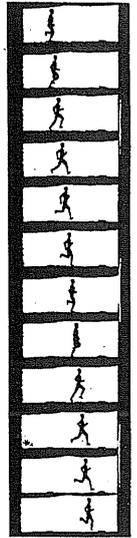
First Contact

Diretores: Bob Connolly e Robin Anderson
1982, 54 mn, 16mm, cor
Produtor: Arundel Production
Austrália

Em 1930, três exploradores de ouro australianos - Michael, Daniel e James Leahy - encontraram, no interior da Nova Guiné, nativos que ainda não tinham tido contato com o mundo exterior e, particularmente, com os brancos. Os prospectores levaram consigo uma câmera cinematográfica e outra fotográfica. Meio século mais tarde, dois cineastas australianos encontram esses arquivos filmico e fotográfico e se lançam em busca dos eventuais sobreviventes desta aventura. Dois dos irmãos Leahy ainda estavam vivos e alguns Papouas se lembravam de sua descoberta do mundo branco.

As imagens se cruzam e se contradizem. Quem é este homem de blue-jeans que olha, rindo, para a foto de um garoto nú no meio de homens nus, armados de arcos e flechas? Sem dúvida, há que se perguntar sobre a relação memorizante que assim se estabeleceu e retornar à essa entonação mortífera que carrega a fotografia. De fato, a imagem capta um instante fixado uma vez para sempre. Ela designa e, assim, chama a atenção ao mesmo tempo em que interrompe, definitivamente, a possível mudança do tempo para inscrever aquilo que está ilustrado na imobilidade eterna do intemporal e, portanto, do não-vivo. Esse homem encontra, ou melhor, reencontra sua infância? Que sentido pode ter uma tal confrontação não somente consigo

mesmo enquanto alguém que vive numa continuidade que foi repentinamente recortada, coisificada, mas, sobretudo, com uma época em que esta imagem indica precisamente o fim? Mede ele o tempo sem limite que o separa de um ser desaparecido que pode ainda sentir nele mesmo? Que sentido tem para ele uma confrontação destinada, principalmente, a um espectador que observa esse movimento de designação intencional: a imagem fixa, a fotografia está no interior de um movimento também registrado e, assim, passa do tempo presente a uma continuidade única cuja duração é reproduzível? Nesta perspectiva de realização, vemos nessas fotos outra coisa além daquilo que designaria uma imagem cinematográfica? Elas - as fotos - designam momentos ou intenções particulares ao longo do discurso filmico? A quem se endereçam essas intenções e a que nível este diálogo nos diz respeito? Eis algumas questões que se colocariam a toda utilização da fotografia num filme onde não se operaria uma "cinematografização" da imagem fixa, ou seja, uma animação cenarizada através de um trabalho de câmera realizado na truca. No contexto dessa resenha não cabe, evidentemente, tratar de todos esses aspectos. Assim, tentarei apenas indicar pistas para uma interpretação da fotografia e sua relação com a construção do filme.



A primeira foto é, ao mesmo tempo, a primeira imagem do filme na qual se lê o título que indica, sem dúvida, seu sentido: um *close* de um rosto negro, com o cabelo eriçado, a boca muito aberta e uma dentição precária. É, certamente, uma imagem do "selvagem" e a expressão *First Contact*, assim ilustrada, desvenda, de imediato, o sentido geral do filme. Pouco depois, aparece a segunda foto que mostra os três irmãos Leahy em calças e botas de hipismo, posando diante de um avião. Os principais protagonistas do filme, o selvagem, os exploradores e o avião são doravante identificados. Para que não haja dúvida e para que se personalizem os heróis brancos, três outras fotos deles aparecem enquanto as vozes de dois sobreviventes começam a contar o passado. Um pouco mais tarde, agora que estamos no presente do filme, um Papoua de hoje evoca um dos irmãos que certamente dirigia a expedição. Ele tem na mão uma foto deste homem e diz: "mestre Mick, ele era um homem duro...". *Foto-retrato* depois das *fotos de identidade*, entramos na natureza dos personagens e as diferenças que os separam permitem caracterizá-los reciprocamente. Nas duas fotos seguintes, ainda que o comentário de um dos irmãos explique que eles não eram inimigos embora fossem *completamente diferentes* ("para eles, [os papouas] nós [os brancos] éramos espíritos"), vemos a imagem de um homem de aspecto bastante selvagem e, em seguida, uma imagem do encontro dos brancos e papouas. A contraposição dos personagens fotografados, o contraste clássico do nú e do vestido, significam muito o encontro-choque daquilo que seria a selvageria natural com a pretensão civilizada, senão civilizadora.

A partir daí, as fotos servem para anunciar as diferentes partes do filme como *fotos-designação* que inscrevem os eventos na ordem da história. Os planos dos filmes

realizados em 1930 pelos irmãos Leahy e os planos elaborados em 1983 por Connolly e Anderson situam os comentários hoje e serão os desenvolvimentos ilustrativos dos capítulos anunciados e nomeados de alguma forma pelas fotografias. Temos, assim, o capítulo do encontro com suas características e depois uma série de seqüências que poderiam ser intituladas do seguinte modo: a surpresa, os estrangeiros são os espíritos dos mortos, o fim da ilusão, os selvagens abandonados ao desejo, à instalação do medo, às modalidades de troca, à necessidade das relações de força, retrato de um herói (Mick o matador, o homem forte, o guerreiro), à batalha. Após a batalha, as relações se estabilizam, marcadas pela chegada do avião-pássaro e a descoberta do mundo dos brancos por uma criança que conta sua maravilhosa viagem. A partir de então, a palavra é essencialmente dos papouas e, trata-se menos do encontro que do estabelecimento de relações bem orientadas: os "nativos" se apossam dos restos dos brancos, de seus lixos, mas, também, eles entregam suas mulheres em troca de colares de conchas. Por último, a dominação se estabelece e os papouas são colocados no trabalho de exploração do ouro para os exploradores.

Os créditos do filme são apresentados numa série de *fotos-tipo*, no mesmo espírito das primeiras imagens, mas os Papouas não estão mais tão inquietos e sua selvageria parece agora um pouco fora de uso. Essas imagens lembram os antigos cartões-postais europeus que inventariavam os "tipos e características" das diferentes sociedades camponesas no final do século passado e início do primeiro quarto do século XX. Sem dúvida, elas têm as mesmas funções de estigmatização e de exorcismo. As duas fotos que fecham essa recapitulação situam, definitivamente, os eventos na história senão na nostalgia: uma retoma a surpresa dos

"primitivos" diante do fotógrafo dos brancos, que vamos encontrar na última foto com sua clássica e elegante aparência de herói dos filmes de aventura dos anos 1930.

Toda a articulação do filme se faz, assim, graças às fotos que estabelecem, num tipo de eternidade fora do esperado, fora de julgamento, a aventura predatória e colonial. Este *First Contact* está doravante muito mais voltado para o discurso de um tempo imaginário, constitutivo de mitologia do que portador de história.

Marc-Henri Piault¹

¹Tradução de Clarice Ehlers Peixoto.

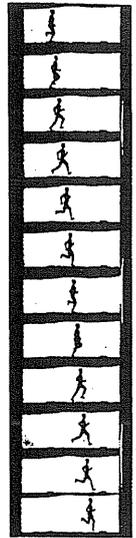




Photo Wallahs

Diretores: David e Judith MacDougall
1991, 58 mn, 16mm/VHS, cor
Produção: Fieldwork Films
Austrália

David e Judith MacDougall notabilizaram-se por suas tentativas sistemáticas em romper os limites convencionais do filme etnográfico. Em finais da década de 60, contestando a autoridade do narrador prevaemente no "cinema de observação", começaram a focalizar pessoas desempenhando atividades e a destacar sua própria presença nos filmes que realizaram. Devido à opção por métodos mais participativos e a ênfase em estilos de representação, transformaram seus filmes etnográficos em diálogos visuais e introduziram legendas no gênero (Winberger 1994). A partir da observação de conversas espontâneas ou provocadas, e de seus próprios diálogos com os sujeitos de seus filmes, conceberam o filme etnográfico como processo de pesquisa e descobertas. Dessa forma, visaram a restaurar não somente a reciprocidade existente entre cineastas e seus sujeitos, mas também entre esses sujeitos e a sua audiência.

Em conformidade com essas perspectivas, David MacDougall reiterava, ainda em 1978, que "nenhum filme etnográfico é

simplesmente um documento de outra sociedade; é sempre um documento de encontro entre o cineasta e aquela sociedade" (p.117) e insistia que, para romper suas limitações, os filmes etnográficos "precisam lidar com esse encontro". Com *Photo Wallahs*, ao invés de simplesmente documentar esse encontro e retratar a visão de seus sujeitos, o intuito é "desenvolver complexas redes de conexões e relações (...) enquanto estruturas capazes de produzir significados" a fim de "trazer ao espectador uma nova experiência e novas questões sobre a fotografia, sem um comentário didático" (MacDougall, 1992:11). Ao mesmo tempo em que utilizam-se da linguagem cinematográfica para problematizar a complexidade social da fotografia na Índia, David e Judith MacDougall exploram novas direções para o documentário e filme etnográfico.

Photo Wallahs foi realizado em Missoorie - uma cidade heterogênea, próxima a Delhi, em cujo cotidiano mesclam-se símbolos da modernidade globalizada e da

tradição indú. Em Missoorie, os MacDougall localizaram, entrevistaram e acompanharam uma variedade de fotógrafos: de várias idades e estratos sociais, trabalhando com diferentes tradições e funções, usando diferentes tipos de equipamentos fotográficos - dos mais antigos aos mais modernos, desenvolvendo suas atividades em estúdios ou na rua e produzindo fotografias artísticas ou comerciais. As reflexões desses fotógrafos acerca de suas fotografias fornecem o principal fio condutor do filme.

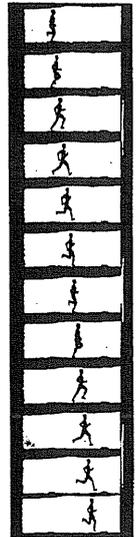
Ao acompanharem esses fotógrafos, descortinam um caleidoscópio de imagens que continuamente expõe ao espectador os diferentes modos pelos quais a fotografia media a vida cotidiana na localidade - seus vários usos e significados, enquanto mídia da imaginação ou da evidência. Nas montanhas de Missoorie, filmam fotógrafos comerciais preparando as poses de turistas indús que se fantasiam especialmente para as fotos como bandidos, como camponeses, personalidades políticas ou estrelas do cinema indú. Um desses fotógrafos observa a importância de se obter o "sentimento certo" no momento da foto. Outro, que trabalha em estúdio, comenta que a fotografia "é uma forma de despertar sentimentos" e exemplifica contando que um Primeiro Ministro ficou muito feliz em ser fotografado fantasiado de bandido, pois "(...) havia um bandido em seu coração". Mas se essas fantasias trazem à tona a fotografia como mídia da imaginação, que permite a alguém assumir uma identidade alheia, em outras situações há necessidade de certa verossimilhança. Esse é o caso das trocas de fotos que funcionam como pré-requisito dos casamentos arranjados na classe média indú. Assim, um fotógrafo, provavelmente para impressionar a família do possível pretendente, escolhe fotografar sua cliente junto a um aparelho de TV e faz questão de colocar seu próprio relógio no pulso da moça. Mas procurando atingir melhor resultado possível

com seu trabalho, discorre sobre os limites entre a realidade e idealização nesse tipo de fotografia, ao relembrar a decepção de uma mulher quando conheceu pessoalmente um pretendente cuja aparência era muito aquém da foto que ele havia anteriormente lhe enviado.

Mesmo quando, em alguns casos, os entrevistados não são fotógrafos, as conversas e imagens focalizam, invariavelmente, a produção e as funções da fotografia. Assim, uma mulher idosa já bastante ocidentalizada planeja um livreto ilustrado que possa evidenciar a existência de cemitérios cristãos na Índia, mesmo que não saiba quem poderá se interessar pelo assunto. Outra mulher, uma aristocrata também já idosa, folheando seus velhos álbuns de fotografias, detém-se a relembrar como foi fotografada, quando jovem, por um fotógrafo famoso.

Mas, *Photo Wallahs* não se restringe às reflexões dos sujeitos sobre as fotos que produzem ou nas quais são retratados. Incessantemente desenvolvendo conexões e interrelações, os realizadores também contrapõem e justapõem várias mídias: fotografia, pintura, vídeo e televisão. E num desdobramento contínuo das múltiplas funções da fotografia, o espectador é exposto às séries de fotos de pessoas desaparecidas que constantemente aparecem na TV local.

A montagem desse caleidoscópio de imagens constantemente intercrusa e justapõe a modernidade globalizada e a tradição local. Essa diferenciação transparece, inclusive, nos diferentes tipos de fotografias, técnicas e máquinas fotográficas, bem como nas reflexões e discussões sobre fotografia arte e a fotografia comercial. Um diálogo entre dois velhos fotógrafos sobre as aceleradas



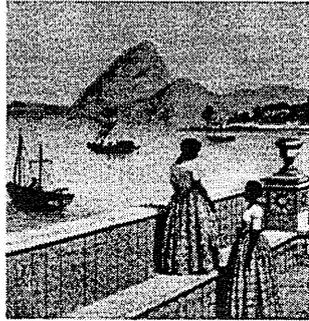
transformações tecnológicas é pragmático: enquanto um deles, embora queixando-se de não mais conseguir obter a eficiência e padrão de qualidade do passado, declara tirar atualmente "500 fotos coloridas por dia", porque precisa "pensar no futuro dos filhos", o outro reage comentando "mas fazendo isso, você está destruindo suas idéias! Você perdeu seus ideais!". Não por acaso, após esse diálogo e cenas subseqüentes do velho que se manteve artista fotografando a paisagem rural de Missoorie, o filme termina com uma seqüência de auto-representações de uma variedade de pessoas diante da câmera cinematográfica. Como David MacDougall (1992) nota, enquanto simplesmente posam para a máquina fotográfica, as pessoas nem sempre sabem o que fazer e muitas vezes tentam representar para uma câmera em movimento. Embora haja continuamente uma preocupação em distinguir linguagem fotográfica e linguagem fílmica, essa última seqüência por si só traz à tona diferenças básicas entre imagens fixas e animadas.

Concebido como "um recurso para uma série de observações, idéias e possibilidades" (MacDougall, 1992: 11), *Photo Wallahs* desenvolve questões e problematizações que transcendem a cidade de Missoorie e a Índia. Para nós, envolvidos em reflexões sobre o uso da imagem na antropologia, *Photo Wallahs* aponta novos caminhos e novas possibilidades de pesquisa visual. Indica a importância de se justapor e diferenciar linguagens fotográficas, videográficas, cinematográficas e televisivas na sociedade contemporânea. Sugere também novas possibilidades de pesquisa sobre essas diferentes mídias e suas conexões no contexto da interrelação dinâmica entre globalização e localismos. Com toda certeza, muitas das revelações sobre a fotografia na Índia podem nos ajudar a pensar comparativamente sobre a complexidade social da fotografia e sua interrelação com as outras mídias no Brasil.

Referências Bibliográficas:

- MacDougall, David, "Beyond Observational Cinema", in Hockings, Paul (ed.) *Principles of Visual Anthropology*, Mouton Publishers, 1975, 109-125.
- MacDougall, David, "Photo Wallahs: An Encounter with Photography", *Visual Anthropology Review*, vol. 8, nº 2, 1992.
- Winberger, Eliot, "The Camera People", in Taylor, L. (ed.) *Visualising theory: Selected Essays from V>A>R 1990-1994*, Routledge, New York/London, 1994, 3-26.

Bela Feldman-Bianco



Rio de Memórias

Direção: José Inácio Parente
1987, 33 min, 35mm/VHS, PB, Brasil
Produção: Interior Produções

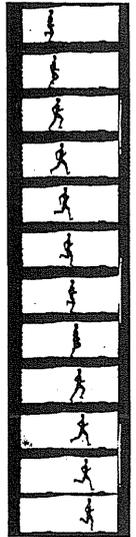
Rio de Memórias, filme de José Inácio Parente e Patrícia Monte-Mór, apresenta a soma de várias linguagens num entrosamento cuidadoso entre o cinema, a fotografia e a música. Outro encontro também se realiza: desde o título é feita a associação entre a fotografia e a reconstrução do passado.

Em nossas experiências cotidianas sabemos que o ver e rever fotos é uma forma de construir uma história do passado e realimentar tradições familiares. A memória, esta que nos vem nas lembranças ao olhar as fotos, obedece a uma seleção. É a atualidade quem dita os caminhos a percorrer no passado. Nos nossos álbuns temos o cuidado de escolher fotos que melhor expressem a imagem que queremos construir de nós mesmos e de nossa família. No próprio ato de fotografar já está presente uma intenção de deixar impressa uma determinada perspectiva da coisa fotografada: pessoas ou paisagens.

A memória, assim como as relíquias (as fotografias são delas um exemplo) e a história, é uma forma de se falar do passado conforme nos diz Lowental (Lowental, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, 1990). *Rio de Memórias* consegue realizar esta reconstrução do passado relacionando as três possibilidades. De início, temos um trabalho importante de pesquisa cujo resultado é visto

nas imagens de uma forma sutil. O filme nos fala da história da técnica fotográfica e de sua introdução no Rio de Janeiro com os daguerreótipos na década de 40 do século XIX. Ao longo dos 33 minutos de filme, a arte e a técnica da fotografia são mostradas em cenas que cortam a narrativa de outra história, a da cidade do Rio de Janeiro, então capital política e cultural do país. Ao mesmo tempo que nos apresenta as imagens de um Rio antigo, os primórdios da profissão de fotógrafo são relatados pelo narrador. Pintores, relojoeiros, mágicos e artesãos são os primeiros a dedicarem-se à técnica que, até hoje, guarda o tom de magia. Os grandes mestres desta arte no Rio - Marc Ferrez e Malta - são homenageados através das imagens da cidade e dos costumes de décadas atrás. As fotografias também são pensadas pelo seu uso social: agora, nos diz o narrador, as viagens científicas, morais e de diversão podem ser documentadas pela fidelidade da imagem fotografada. Trocam-se fotos pessoais como cartões postais de uma paisagem. As fotografias perpetuam os rostos e as posturas de nossos antepassados. É com elas que podemos, hoje, recontar o passado.

A pesquisa histórica da técnica não é isolada da trajetória da cidade. A fotografia acompanha a mudança da capital imperial à capital da ordem



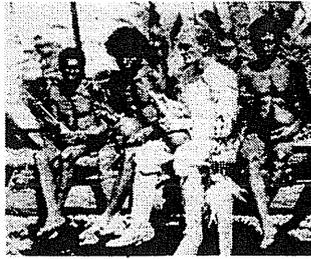
e do progresso da república. A prefeitura do início do século quis documentar em imagens a destruição do Rio de Janeiro colonial e sua transformação na Paris tropical. Num movimento semelhante, o filme traz a história do mundo do trabalho. Os escravos têm suas imagens impressas, mostrando-os na lida. Seus rostos, como em cartões de identidade, apresentam homens e mulheres numa sociedade que não os reconhecia como pessoas. Os vendedores ambulantes do centro da capital da república e os imigrantes italianos nas fábricas do início do século são imagens que permitem falar das desigualdades sociais em uma cidade que se pretendia moderna. O lazer não escapa ao relato desta história, como não poderia deixar de ser. Os momentos de festa e de diversão são caros à memória e às relíquias que guardamos. É assim que o carnaval, a praia e alguns locais da cidade aparecem. Nesta seleção de fotos, *Rio de Memórias* parece trazer estas imagens como a construção da representação da cidade de hoje.

Como um tema a mais a ser tratado nesta história, surge a presença do cinema na vida da cidade. Os cinematógrafos são a novidade do mundo moderno. Sua história é contada em fotos e em sequência de um filme de época. A imbricação entre o cinema e a fotografia, que se apresenta neste instante como um dado de uma pesquisa histórica, está presente o tempo todo do filme. As imagens fotografadas se movimentam pelo trabalho da câmara cinematográfica. Ao movimento se junta o som que traz a cada cena a impressão de um filme sonoro de época. Crianças riem e curtem as brincadeiras no mar, o trem passa barulhento pelos canteiros de obra da cidade e a música identifica os anos pelas modinhas de carnaval.

Sabemos que as relíquias fotográficas são escolhas entre outras possíveis, a memória é

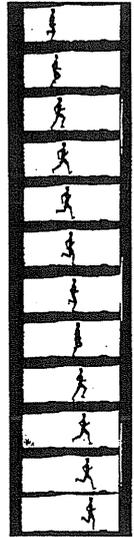
construída a partir das pistas deixadas por estas relíquias e a história, uma interpretação do passado. O que vemos é uma versão da história do Rio de Janeiro a partir das fotografias e, ao mesmo tempo, uma versão da história da fotografia a partir da vida de uma cidade. As cenas com o movimento e o som dão a estas histórias um ar de verdade irrefutável. Se a fotografia pode ser vista como um simulacro da realidade, *Rio de Memórias* leva esta idéia às últimas consequências. O filme brinca, assim, com a realidade.

Myriam Moraes Lins de Barros



Malinowski: Off the verandah

Direção: André Singer
Apresentação: Bruce Dakowski
1985, 52mn, Betacam, cor
Produção:



Off the verandah é um documentário que integra a série *Strangers abroad* e descreve a vida e às principais idéias de alguns dos pesquisadores que construíram a antropologia moderna. Dentre estes, o objeto do filme em questão, Bronislaw Malinowski é certamente um dos que dificilmente poderiam faltar em um projeto dessa abrangência. Independentemente das diferentes avaliações que receberam seus estudos e teorias, esse polonês radicado na Inglaterra garantiu um lugar ímpar no *pantheon* da disciplina ao revolucionar definitivamente o método de pesquisa antropológica.

Dessa forma, o documentário equilibra-se relativamente bem em meio aos riscos envolvidos no projeto de focalizar esse personagem. O tom geral é evidentemente o do reconhecimento da importância da sua contribuição. No entanto, o espectador familiarizado com o debate mais contemporâneo sobre o lugar de Malinowski na história da disciplina consegue reconhecer, aqui e ali, a influência de leituras mais críticas a seu respeito que, se não dominam a apresentação de sua vida e obra, impedem a repetição dos mitos heróicos que o próprio Malinowski contribuiu para que fossem tecidos em volta de sua fama.

Sendo esse um trabalho, como parece ser a tônica da série que ele integra, de caráter basicamente didático, não seria o caso de desenvolverem esse tipo de polêmica. Seu objeto é apresentado dentro de um estilo mais descritivo, no qual ressalta-se continuamente a inegável importância dessa obra para a Antropologia. Mesmo assim, percebe-se no próprio título do documentário a influência (não citada) da cuidadosa exegese do mito que Malinowski criou em torno da "Magia do etnógrafo" desenvolvida por George Sticking em seu artigo para o primeiro número da série *History of Antropology*, que este próprio organiza desde 1983.

O próprio Sticking já usara em seu artigo recursos visuais - no caso fotográficos - para exprimir o tema reapropriado pelo título do livro: o contraste entre a imagem do mestre de Malinowski, Charles Seligman, numa varanda cercada de nativos e a belíssima foto produzida pelo polonês de dentro de sua tenda situada na aldeia na qual, sob a silhueta do pesquisador trabalhando em frente a uma máquina de escrever, aparecem as malocas de Omarakana e os nativos que o observam. No filme em questão, o seu apresentador e

roterista, Bruce Dakowski, aparece rapidamente depois de descrever os "anos de formação" de Malinowski, focalizado à distância em uma varanda de uma ilha tropical, para passar o resto do filme percorrendo e falando de dentro da mesma aldeia no arquipélago de Trobriand onde o antropólogo polonês estabeleceu sua base, criando um novo e intenso padrão de interação entre o sujeito e objeto da antropologia ao qual chamou de "observação participante".

Esse se revela - em particular ao espectador que já conhece a obra desse autor - o grande atrativo do filme. Ao mesmo tempo em que descreve os principais temas e preocupações das monografias de Malinowski sobre os trobriandeses, o narrador vai apresentando imagens contemporâneas das aldeias do arquipélago na qual vemos vários dos costumes descritos naqueles livros, como a confecção de uma imponente canoa para o comércio do *kula* ou a realização de encantamentos ligados à magia agrícola. Indo além do que era possível ao pesquisador polonês, em seu esforço em trazer-nos o ponto de vista do nativo, são coletados depoimentos dos próprios trobriandeses que nos relatam porque participam daquelas trocas ou acreditam naqueles encantamentos. Relativizando esse paralelismo entre o passado e o futuro, há o tocante depoimento de um dos dois únicos anciões até então vivos que, tendo conhecido Malinowski, descreve seu impacto na vida da aldeia e, em outro momento, reproduz velhos cantos gravados pelos antropólogos em cilindros de cera.

Há também depoimentos de "nativos" da sociedade do pesquisador que comentam a importância de sua obra, particularmente os dos dois antropólogos que reivindicaram com mais força a herança malinowskiana: Raymond Firth e Edmond Leach. Os detalhes mais

personais da personalidade e do cotidiano do antropólogo são fornecidos pela ex-aluna Lucy Mair e pela sua filha Helena Wayne. O próprio Malinowski também "fala" durante o filme, através da leitura de trechos marcantes de suas obras principais com um curioso sotaque polonês, geralmente acompanhadas de filmes antigos em preto e branco, enquanto as explicações mais detalhadas são dadas pelo apresentador Dakowski, por vezes *in loco*, mostrando cenas atuais.

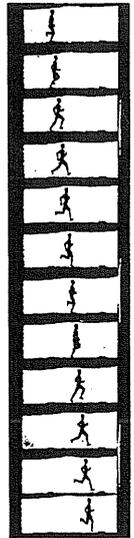
A consultoria antropológica de Peter Riviere mostra seus principais efeitos benéficos na correta e didática descrição do significado do método funcional proposto por Malinowski, assim como nas detalhadas descrições do circuito do *kula* - momento importante, sob esse ponto de vista, do filme - e das crenças sobre a magia. Porém, o momento mais fraco do documentário, do ponto de vista teórico, é sem dúvida a tola busca de ancestrais totêmicos na caverna de onde os trobriandeses afirmam ter emergido a humanidade; busca que parece ignorar a conhecida descrição da mitologia por aquele autor como uma "chart of social relations". A discussão sobre as descrições da "vida sexual dos selvagens" também recebe um certo tom superficial, discrepante do conjunto documental. Embora a versão editada do depoimento de Leach sobre essa área inclua apenas uma referência *en passant* - e não explicada - ao caráter matrilinear da sociedade trobriandesa, ela privilegia seus comentários sobre a "ousadia" daquelas descrições. Isso apesar de Dakowski ter inicialmente assinalado com acerto que o mais importante da contribuição malinowskiana nessa área foi sua preocupação em colocar a "vida sexual" num "contexto muito mais amplo".

Um dos elementos básicos do estilo de Malinowski, através do qual ele esperava transmitir ao leitor uma descrição vívida da

realidade nativa, foi o uso sensível de um estilo narrativo no qual o leitor se sentia transportado até o "campo", como na famosa abertura da descrição de suas pesquisas no início do *Argonautas do Pacífico Ocidental* : "Imagine-se o leitor sozinho, rodeado apenas por seu equipamento, numa praia tropical próxima a uma aldeia nativa..." Seus

realizadores conseguem, seja com suas coloridas imagens modernas da Melanésia ou com a utilização dos registros deixados por Malinowski, construir uma narrativa marcada pela mesma preocupação, revelando coerência entre sua forma e seu objeto. Assim, o filme se revela uma viagem fascinante para o novato na disciplina antropológica e, para o conhecedor da obra desse autor, uma fonte de novas reflexões sobre uma obra e uma vida que se mostram, quanto mais nelas nos debruçamos, fascinantes.

Luiz Rodolfo Vilbena



Fotocronografias ou Cronofotografias de Etienne-Jules Marey



Realizador: Jean-Dominique Lajoux
S.d. , 25mn, P&B
Produtor: Cinemateca Francesa e CNRS Images
França

As origens do cinema remontam a milhares de anos, pois a lanterna mágica já existia na Pérsia desde o século XI e, na Paris do século XVIII, ela já era apresentada ao público em sessões contínuas. Acabou trocando de nome, passando a se chamar *fantasmascopie*. Diria que, na mesma época em que a lanterna mágica invadia os salões de Paris já se sonhava com a animação dessas imagens, com o movimento da vida.

Em 1829, Joseph Plateau, físico belga, pesquisava as reações da retina à luz direta do sol e, em pleno meio-dia, fixou seu olhar durante vinte e cinco segundos, numa pequena perfuração feita num disco de cartão. Perdeu a visão por alguns dias e, treze anos mais tarde, a perdeu definitivamente. Continuou realizando várias pesquisas no campo da ótica e encontrou o que buscava: a persistência das imagens sobre a retina. Sem essa invenção não haveria cinema. Graças a este ligeiro traço que deixa uma imagem sobre nossa retina, Plateau descobre, em 1833, um aparelho chamado *phenakistiscope*: um disco perfurado onde é desenhada uma mesma figura em vinte poses. Experimente: desenhe num disco de papelão vinte movimentos de um bailarino, coloque o olho

na altura do orifício e gire o disco rapidamente. A rapidez da rotação transforma as vinte aberturas em uma só circular através da qual vê-se refletir sobre o espelho as vinte figuras, exercendo o mesmo movimento com uma precisão fantástica! Ou seja, cada figura se beneficia da precedente da mesma maneira que cada fotograma de um filme se beneficia daquele que o precede e que o sucede.

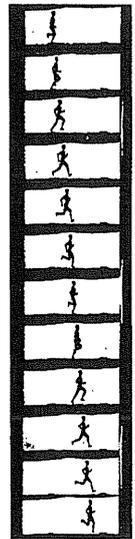
Ao longo do século XIX, o instrumento de Plateau passou por várias metamorfoses: em 1834, o inglês Horner inventou o *zootrope* que substituiu o disco de papelão por um carrossel; em 1876, Emile Reynaud criou o *praxinoscope*, a partir do *zootrope*, só para distrair o filho de sua faxineira. Com duas caixas de biscoito, de tamanhos diferentes, colocou espelhos no centro de uma delas e colocou imagens no interior da outra. Dois anos mais tarde, ele aperfeiçoou seu aparelho criando o teatro *praxinoscope*: imagem fixa no plano de fundo e em movimento no primeiro plano. Ele aproveita a invenção do pedal da bicicleta para criar um sistema semelhante com uma roda dentada por onde passa uma banda perfurada. É o primeiro aparelho a realizar projeções animadas: pantomimas luminosas como poderíamos chamar o primeiro "desenho animado": "Pauvre Pierrot".

Mas foi o fotógrafo inglês Edward Muybridge quem, entre 1873-76, obteve os primeiros clichês sucessivos de um mesmo movimento: registrando o galope do cavalo *Occident*, que pertencia ao milionário americano Leland Stanford, ele observava a decomposição do movimento. Essas imagens foram projetadas pela primeira vez em Paris, no apartamento do físico Etienne-Jules Marey e, é claro, impressionaram os artistas, fotógrafos e fisiologistas presentes. Muybridge conhecia os trabalhos de Marey sobre o movimento do homem, do animal ou de objetos lançados ao ar. Desde 1873 Marey afirmava que o cavalo a galope ficava durante alguns segundos com as quatro patas no ar. É aí que entra em cena o milionário e apostador de turfe americano para financiar as experiências de Muybridge: utilizando placas de colodim úmido, ele instala cinco, depois quinze e finalmente trinta cronofotógrafos de Marey e faz o cavalo desfilar diante das câmeras enfileiradas no intuito de obter instantâneos sucessivos de um mesmo movimento. São os cavalos que se auto-fotografam: ao cortar a linha estendida no trajeto, eles acionam o disparador da câmera. Mas ainda são fotografias e não filmes, embora possamos transformá-las em filmes com a tecnologia de hoje, como fez Jean-Dominique Lajoux. Nestas imagens vemos o desfile do cavalo, o cronômetro no plano de fundo marcando os centésimos de segundo entre um instantâneo e outro.

Aperfeiçoando esse sistema, Marey cria, em 1882, o "fuzil fotográfico" que lhe permitiu estudar o voo dos pássaros através de doze imagens fixas numa placa redonda. Este aparelho foi inspirado no fuzil criado, em 1878, pelo astrônomo Jaz Scène para observar a passagem de Vênus sobre o disco solar. Já se vão oito anos que Marey fixa em placa de vidro, e depois em papel sensível, os movimentos do homem e dos animais. Com o surgimento do filme celulóide, material mais sensível, flexível

e transparente, Marey constrói o cronofotógrafo que utiliza um filme de 90 milímetros de largura e um metro e dez de comprimento: o número de imagens varia de 30 a 120 e o aparelho pode registrar uma média de 10 a 50 imagens por segundo. A película sensível se desenrola entre duas bobinas, é esticada por um laminador e passa por uma placa perfurada que corresponde ao corpo da objetiva; uma peça giratória com seis dentes aciona um compressor que imobiliza o file durante a tomada. Logo que o compressor relaxa, uma pequena lâmina flexível afrouxa e deixa desenrolar uma quantidade de película, para passar ao próximo clichê. Embora um pouco rudimentar, este instrumento será aperfeiçoado logo em seguida, mas seu princípio continuará o mesmo (Laurent Mannoni, *Cahier du Cinéma*, nº especial, jan. 1995).

Com suas diversas câmeras, Marey e seu assistente Georges Demeny se lançam na realização de centenas de filmes. Embora estivessem mais interessados em provar que um gato jogado de cabeça para baixo cai sempre sob as quatro patas, que o ritmo das passadas de um porco, de um bode ou carneiro é diferente daquelas de um homem e que o pássaro dá X batidas de asa num voo de Y metros, também procuraram apresentar a síntese dos movimentos do homem em certos aspectos de sua vida cotidiana: uma menina pulando corda, um casal dançando, um campeonato de lançamento de dardo no parque. Assim, no plano científico, as imagens de Marey, registradas pelo cronofotógrafo, respondem a muitas das indagações da época. Entretanto, seus trabalhos cronofotográficos não seriam realizados sem o apoio do Estado e de intuições científicas, médicas e militares que ajudaram na criação de estúdios fotográficos, de estações cronofotográficas e no



fornecimento de "material humano fotogênico...".

E se Marey sempre recusou que seus instrumentos fossem usados para diversão ou mesmo para animar suas imagens - por isso se opunha à perfuração da película -, seu assistente Demeny sonhava em se lançar na aventura industrial da síntese fotográfica do movimento. Uma de suas proezas foi o registro do movimento facial em 18 segundos, tempo necessário para pronunciar a frase "Je vous aime" ou "Vive la France!". Registrou, então, seu auto-retrato animado, que percorreu o mundo e o tornou famoso. Em dezembro de 1892, fundou a Sociedade Geral de Fonoscopia para explorar industrialmente os cronofotógrafos, sendo obrigado a se afastar de seu mestre e do Collège de France. Sem muito sucesso, em 1901, cedeu seus direitos por uma soma miserável à sociedade Gaumont. Antes, porém, convence Etienne Marey a fazer seu retrato animado... esse rosto com longa barba branca que vemos na tela é a própria imagem do cientista sério e circunspecto, ainda ligado aos valores e símbolos do século XIX.

Vemos, então, desfilar na tela imagens de Muybridge, Marey, Demeny, Londe e do médico Félix-Louis Regnault, membro da Société d'Anthropologie de Paris que, aliás, se diverte entrando em cena carregado por dois africanos e saudando o espectador. Foi, muito provavelmente, com a ajuda de um de seus amigos, Charles Comte, assistente de Marey, que Regnault realizou uma série de cronofotografias étnicas que foram elaboradas no laboratório de Etienne-Jules Marey...

Mas a cronofotografia de Marey ainda não é cinema, embora com ela metade do caminho técnico em direção ao cinematógrafo tenha sido percorrido. Foi preciso esperar a

invenção dos irmãos Lumière para cinematografar as bandas de seu cronofotógrafo, tornando suas imagens mágicas aos nossos olhos: "Barque sur la mer" e "Le cheval Cob monté au pas" foram seus primeiros filmes realizados em 1891.

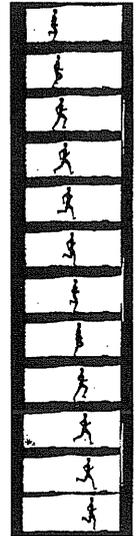
Entretanto, nem Muybridge nem Marey ou Demeny conseguiram dar movimento às suas imagens. Foi Thomas Edison, o bruxo dos tempos modernos, que num golpe de genialidade encontrou a fórmula mágica. No inverno de 1890 terminou o primeiro modelo do kinetoscópio. Tanto Marey quanto Edison não podiam imaginar a imensa contribuição que suas invenções trariam ao cinema e mesmo à televisão.

Clarice Ehlers Peixoto



The Ax Fight

Diretor: Timothy Asch
1975, 30 mn., cor
Produção: Documentary Educational
Resources (DER) EUA



Timothy Asch foi um antropólogo que, desde o início de sua carreira, associou o trabalho etnográfico ao registro cinematográfico. Aluno de Edward Weston, Ansel Adams e Minor White em fotografia, Timothy Asch resolveu percorrer os caminhos da antropologia, formando-se pela Universidade de Columbia.

Nos anos 60, ingressou na Universidade de Harvard para trabalhar com John Marshall e Robert Gardner, descobrindo no filme etnográfico um novo instrumento a ser integrado à pesquisa antropológica.

Pioneiro neste ofício, dedicou-se especialmente à formação universitária, realizando diversos filmes no contexto de suas pesquisas de campo numa constante reflexão sobre sua aplicação ao ensino da antropologia.

Em 1982, criou o CVA - Center for Visual Anthropology, na Universidade do Sul da Califórnia, com um programa de mestrado em Antropologia Visual, direcionado tanto para o ensino da teoria antropológica quanto para a produção de filmes e vídeos, associado ao USC School of Cinema-Television.

The Ax Fight é uma de suas produções consagradas, sendo considerado um clássico do

cinema etnográfico. Filmado junto aos índios Yanomami do sul da Venezuela, no ano de 1971, faz parte de um conjunto de curtametragens conhecidos como Série Yanomami, dirigido pelo mesmo autor. Realizou-se durante a segunda viagem de Asch ao território Yanomami, no contexto da pesquisa do antropólogo Napoleon Chagnon, que ali já se desenvolvia há três anos. Com Chagnon, Asch fez seus primeiros trabalhos em cinema como *Arrows*, *Weeding the Garden*, *A Father washes his Children*, *Climbing the peach palm*, *The Feast*.

Uma briga acontece na aldeia Yanomami no segundo dia da visita de Chagnon e Asch ao local. Índios - que já haviam pertencido àquela aldeia e ali guardavam laços de parentesco e amizade - retornam a Mishimishimabowei-teri. A volta desses visitantes desagradava aos demais e evidenciava a tensão, já existente na aldeia, entre os membros de várias linhagens. Embora precisando de alimentos, os visitantes se recusam a trabalhar na roça local. O conflito se inicia quando um dos homens bate na mulher que lhe nega o produto de sua roça. Correndo de volta a aldeia, a mulher chora e grita. Sua irmã a conforta enquanto o marido e seus parentes iniciam uma disputa, a

princípio com paus e depois com machados. Quando um homem é atingido, a luta termina, as pessoas se colocam entre os dois grupos e as mulheres trocam insultos entre si.

The Ax Fight tornou-se o filme de maior sucesso de Timothy Asch. Num evento com duração de meia hora, Tim filmou um plano-seqüência de dez minutos, que irá compor os trinta minutos do produto final. O filme apresenta uma montagem singular. É construído em quatro partes, para ilustrar as várias formas possíveis de um antropólogo interpretar um evento. A primeira consiste numa versão não editada daquilo que foi visto pela câmera, incluindo os comentários dos realizadores. Na segunda parte, Chagnon explica a seqüência das ações na luta, apresenta uma análise das imagens e se utiliza de câmera lenta e de *still* fotográfico, explicando as relações entre os atores. Na terceira parte são introduzidos os diagramas das relações de parentesco dos participantes, buscando estabelecer padrões de conflito e aliança na aldeia. Ao final, é editada uma versão com narração.

Um aspecto singular de *Ax Fight* é o fato de propiciar a exibição, para o público, de uma certa reação informal de antropólogos em sua situação de pesquisa: na primeira parte há um momento em que as imagens desaparecem e na tela escura ouvem-se as vozes de Chagnon e Asch discutindo sobre o evento. Este dado passou a ter significado especial quando, anos mais tardes, as primeiras informações de Chagnon sobre o ocorrido foram consideradas equivocadas.

Com este filme foi publicado também um guia de estudos anexo, com descrições detalhadas da genealogia dos protagonistas da luta, procedimento que Asch irá adotar para vários de seus trabalhos em filme e vídeo.

Uma das principais contribuições trazidas à etnografia por Tim com este filme é a idéia de

que, a partir de um único evento, muitas abordagens são possíveis. Nesse sentido, *The Ax Fight* é especialmente significativo e atual, quando utilizado no seu contexto específico: o ensino da antropologia.

Os filmes de Timothy Asch fazem parte do acervo da distribuidora americana Documentary Educational Resources (DER), instituição fundada por Asch e Marshall, com o intuito de centralizar e distribuir a produção de filmes documentários especificamente voltada para a aplicação acadêmica. Estes filmes fazem parte dos diversos catálogos existentes sobre filmes etnográficos, em especial *Films for Anthropological Teaching*, organizado por Karl Heider, uma publicação especial da American Anthropological Association (16, 1983).

Este filme encontra-se também resenhado por Patrícia A. Klein e John E. Klein, no *American Anthropologist* (79: 747), de 1977.

Patrícia Monte-Mór