

Milton Guran

Documentação Fotográfica
e Pesquisa Científica
Notas e Reflexões

XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia

Documentação Fotográfica e Pesquisa Científica
Notas e reflexões

Milton Guran

Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012

Sumário

Apresentação - 4

Prefácio - 9

Parte I

Introdução – 13

Imagem e conhecimento - 16

- O olhar por testemunho - 28

- Saindo aos poucos do gabinete – 31

Considerações sobre a documentação fotográfica - 45

- Construindo um campo próprio – 50

- Sobre o Observatório Fotográfico da Paisagem – 54

Parte II

Considerações sobre a fotografia como instrumento de pesquisa – 64

- Fotografar para descobrir - 69

- Sobre a eficiência de uma foto - 74

- Fotografar para contar - 80

Novas práticas, novas linguagens - 83

A descrição visual densa como método de documentação - 87

Experiência fotográfica como prática de inclusão social - 96

Referências bibliográficas - 107

Apresentação

Ana Maria Mauad¹

Há mais de dez anos venho acompanhando a reflexão de Milton Guran, a princípio como leitora, mais tarde como pesquisadora e, atualmente, como interlocutora nos campos onde a fotografia assentou base para se lançar como uma importante plataforma de observação e conhecimento sobre o mundo social. Dentre as quais destacam-se a história e a história oral em estreita relação com a antropologia e, ainda, a crítica fotográfica contemporânea, campos com os quais esse trabalho estabelece um diálogo profícuo.

No final dos anos 1980 foram publicados os primeiros artigos onde Guran já esboçava os princípios teórico-metodológicos que norteariam a sua prática de pesquisa em campo com a fotografia. Em tais trabalhos, a fotografia se apresentava como mediadora na produção de conhecimento e foram essas (quais) que se desdobrariam na sua tese de doutorado, o já clássico livro “Agudás, os brasileiros do Benin”, no qual a fotografia se revela tanto como expressão de um olhar atento e sensível sobre o mundo visível, quanto como um importante instrumento de conhecimento antropológico.

Consolida-se, ao longo da sua produção acadêmica, o princípio de que a fotografia produzida no âmbito da pesquisa antropológica serve tanto para obter informações como para tecer conclusões. Apoiado nessa

¹ Professora associada do departamento de História da Universidade Federal Fluminense, pesquisadora do LABHOI – Laboratório de História Oral e Imagem (UFF), do CNPq e Cientista do Nosso Estado-FAPERJ.

premissa, Guran defende que a fotografia na pesquisa social pode ser produzida “para descobrir” e “para contar”, correspondendo cada tipo a uma fase da própria investigação. Assim, a fotografia é eficiente quando responde a certos parâmetros na sua construção plástica, contribuindo para uma descrição visual densa, realizada em um momento posterior da pesquisa, quando a fotografia será associada a um texto específico que lhe contextualiza a produção e o sentido. O resultado desse procedimento metodológico é uma perspectiva intertextual na qual imagem e texto se apoiam na elaboração de uma abordagem holística do conhecimento social.

Esses princípios pautam a prática fotográfica, tanto no âmbito da pesquisa científica, como no exercício político de tornar visível fotograficamente o mundo social, feito por diferentes sujeitos sociais, dos fotógrafos individuais aos coletivos fotográficos. Aqui prática fotográfica é experiência expressão estética de cidadania em movimento, consolidada nos fóruns de inclusão visual promovidos, no contexto do *FotoRio*, evento fotográfico coordenado por Guran desde 2003, voltado para consolidação da cidade do Rio de Janeiro como o espaço público privilegiado da fotografia contemporânea.

O texto que apresento é, portanto, parte dessa trajetória de reflexão e ação. Entretanto, se observa na presente proposta um novo percurso apoiado na avaliação de duas experiências históricas – a fotográfica e a antropológica – que serviram de base para uma proposta original que em diálogo com a tradição antropológica, se volta para interrogar os usos e funções da fotografia como instrumento de investigação social.

O livro está organizado em duas partes. A primeira volta-se para um importante balanço dos usos e funções da fotografia na produção de conhecimento, nos séculos XIX e XX, em perfeita sintonia com o advento e consolidação do saber técnico e científico, como também, pela

emergência na cena pública de novos sujeitos históricos que identificaram na experiência fotográfica, uma prática social eminentemente democrática.

Já a segunda parte, volta-se para a sistematização de conceitos, metodologias e estratégias resultantes de trabalhos já realizados com o claro intuito de sistematizar um conjunto muito rico de reflexões, já realizadas ao longo de outros percursos, mas também propor outros caminhos possíveis para a fotografia no campo das ciências sociais.

Observa-se que o que reúne ambas as partes e fornece sentido a esse novo percurso que o autor nos apresenta é, justamente, o investimento em ressaltar a função cognitiva da fotografia. Um meio pelo qual o mundo torna-se imagem do mundo, portanto, resultado do um investimento da visão, mas também, do pensamento. A câmera fotográfica serve de acesso para a relação entre o sujeito que pensa e o mundo que lhe serve de objeto de conhecimento crítico.

A função crítica que a fotografia assume na pesquisa social, como bem aponta o autor ao longo desse livro, resulta da forma como se fundamenta a sua prática no âmbito da pesquisa. Assim, utiliza-se a fotografia para produzir registros que servem de atestado de presença de certos fenômenos sociais, mas que só se tornam eficientes se amparados pela competência fotográfica, que é própria a um uso adequado da linguagem fotográfica. Paralelamente, é pela inscrição do sujeito-pesquisador-fotógrafo na situação investigada, que se elabora uma interpretação visualmente densa desse mesmo fenômeno.

Portanto, a experiência fotográfica no âmbito das Ciências Sociais se processa em função de três elementos: um meio, a câmera fotográfica/dispositivo técnico; uma presença, a do fotógrafo-pesquisador, na sua condição de sujeito do conhecimento orientado por um olhar que pautado pela metodologia da disciplina, marca a especificidade da prática

fotográfica em questão; e um produto, a fotografia eficiente, que permite descrever e narrar o fenômeno estudado.

Identifico como novo o percurso de análise apresentado neste livro, primeiramente, por fazer um balanço do que já havia sido proposto em outros trabalhos, reunindo informações dispersas em vasta bibliografia e as associando-as ao seu próprio percurso de pesquisador. Aliado ao exercício de ampliar o universo de reflexão, incluindo novas estratégias de pesquisa, como é o caso da história oral, e de investir na delimitação de conceitos operacionais de suma importância para todos aqueles interessados em se utilizar da fotografia como instrumento de pesquisa em diferentes áreas de investigação social.

Enfim, o que diferencia essa iniciativa de outros trabalhos que relacionam fotografia e ciências humanas? Creio que é a capacidade do autor em associar uma arguta percepção visual do mundo, resultante da sua prática como fotojornalista, à uma experiência de pesquisa própria que se consolida no contato com a antropologia e a crítica fotográfica internacional.

Dono de olhar inquieto e dotado de um impulso incontornável para ‘pensar com fotografias’, Guran soube articular, neste trabalho, elementos da sua trajetória profissional com diferentes campos ação e reflexão sobre o mundo social. O repórter-fotográfico agregou ao antropólogo a capacidade de pensar visualmente transformando, como propunha Vilém Flusser, fragmentos de mundo em cenas, indícios de experiência vivida em narrativas.

Boa leitura.

Prefácio

Este livro é resultado de um projeto premiado no Módulo 3 – Pesquisa na edição de 2012 do Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia. Seu propósito é refletir sobre a prática fotográfica nos campos da documentação e da pesquisa nas ciências sociais, destacando as especificações de cada um deles e suas interfaces. Temos como premissa que os resultados dessas práticas fotográficas ensejam a produção de documentos fundamentais para a elaboração de um conhecimento sobre a vida social, apoiado pela marca da visualidade.

Para tanto, fazemos uma aproximação entre as duas práticas fotográficas ao longo das respectivas trajetórias, pontuando os principais caminhos conceituais e metodológicos por elas trilhados e os atualmente em curso. Procedemos, assim, a um balanço historiográfico, considerando as genealogias dos estudos sobre a fotografia em si, mas também aqueles desenvolvidos nos campos da antropologia, da cultura visual e da história social, centrados nos usos da imagem fotográfica.

Numa primeira aproximação, podemos considerar como documentação fotográfica toda e qualquer fotografia que tenha como base o registro de cenas, personagens ou paisagens, tal como se apresentam ao observador. No entanto, a própria prática fotográfica tem desdobrado essa atividade em campos mais específicos, que naturalmente interagem e influenciam-se mutuamente. Falamos da fotografia pública de modo geral, do registro de acontecimentos públicos e da vida familiar (álbum de família ou *blogs*, *facebook* ou similares), do fotojornalismo, do documentarismo fotográfico propriamente dito (que tem na proposta da Farm Security Administration, nas décadas de 1930-40 nos Estados Unidos da América,

seu mito fundador), aí incluído o que se convencionou chamar nos últimos anos de “Novo Documentarismo” (que abriga, inclusive, incursões na ficção), da arte do retrato e, naturalmente, da fotografia produzida no âmbito das pesquisas científicas nos mais variados campos. Apesar de cada um desses segmentos terem suas especificidade de produção e de consumo social, estão ligados pela prática de um diálogo direto com o mundo visível, com o objetivo de registrar um fato ou um aspecto da vida social.

Referimos, em termos gerais, das duas principais instâncias da vida social – os espaços públicos e privados - onde se desenvolve as experiências de ver e registrar por meio o dispositivo fotográfico. Circuitos sociais da imagem, que se estabelecem no espaço público e que conferem sentido visual aos acontecimentos dos mais variados tipos, à ação de agentes sociais de natureza diversa, dentre os quais se destacam as experiências do fotojornalismo e do documentarismo fotográfico, propriamente dito (que tem na proposta da Farm Security Administration, nas décadas de 1930-40 nos Estados Unidos da América, seu mais emblemático modelo de ação), aí incluindo-se o que se convencionou chamar de “Novo Documentarismo” (que abriga, inclusive, incursões na ficção), da arte do retrato e, naturalmente, da fotografia produzida no âmbito das pesquisas científicas nos mais variados campos.

A vida familiar que, por sua vez, se dá a ver por meio um conjunto cada vez mais variado de suportes, meios e espaços acaba por indicar as próprias metamorfoses desse espaço social, quando comparamos o tradicional álbum de família oitocentista aos blogs, facebook e Instagram, dentre outros tantos registros da experiência íntima e pessoal contemporânea.

Essa experiência fotografia, resultante de um diálogo direto com o mundo visível e a vida social, chegou a ser bastante desconsiderada em um passado recente em contraponto à fotografia conceitual construída,

sobretudo, por meio de encenações, figurações e recortes guiados exclusivamente pelas intenções do autor, que, no seu processo criativo, domina todas as variáveis da cena fotografada. Na prática, esses dois tipos de fotografia se constituem em fazeres bastante distintos, classificados por André Rouillé (2009), respectivamente, como produtos da arte dos fotógrafos e da fotografia de artistas. Nos limites do nosso tema, estaremos mais próximos da “arte dos fotógrafos”, na medida em que esta alimenta esteticamente a prática da fotografia documental.

Com o advento da tecnologia digital, com seus diversos dispositivos de produção de imagem – câmeras, telefones, *tablets* etc – e circuitos inovadores de difusão e circulação da informação visual, a fotografia de documentação passou a ser o principal instrumento de comunicação visual utilizado de forma cada vez mais universal, pela sua difusão em escala global e por estar ao alcance das mais variadas classes sociais.

As ciências sociais, por sua vez, que durante muitos anos relutaram em incorporar a fotografia como um meio confiável na prospecção de dados e até na apresentação das conclusões de uma pesquisa, já há pelo menos duas décadas rendeu-se definitivamente à força e à eficácia da imagem (fotografia, mas também o registro videográfico) para esses propósitos.²

É neste contexto que se insere essa obra, com o propósito de contribuir para o desenvolvimento da fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais, através de notas e reflexões que incluem uma

² Esta guinada das Ciências Sociais em direção à imagem fica bem evidente quando nos confrontamos com o número expressivo de grupos de trabalho, laboratórios e programas de pesquisa na área de imagem no campo acadêmico. Uma pesquisa rápida através da internet, feita em janeiro de 2013, acusou 16 estruturas como essas apenas no campo da antropologia em atividade em universidade de todas as regiões do país. Da mesma forma, há alguns anos encontramos espaços específicos para apreciação e estudo a imagem nos congressos da ABA – Associação Brasileira de Antropologia, da ANPOCS – Associação Nacional de Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da ANPHU – Associação Nacional Programas de Pós-Graduação em História e da Associação Brasileira de História Oral, bem como nos encontros regionais dessas entidades.

boa dose da experiência pessoal do autor. À experiência como pesquisador e fotojornalista, soma-se a de professor, e o diálogo com alunos de diversas origens acadêmicas muito contribuiu para a construção deste livro. Tanto mais que as suas ideias centrais foram objeto do seminário *Usos do passado reconstruídos no presente: fotografia e pesquisa na África Ocidental*, que tomou como base as minhas pesquisas sobre a identidade social dos agudás do Benim e do Togo, e foi organizado a partir do próprio projeto apresentado ao Prêmio Marc Ferrez e ministrado no primeiro semestre de 2013 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. A curiosidade intelectual dos estudantes e o seu empenho em fazer da fotografia uma ferramenta eficaz de trabalho para seus respectivos projetos de pesquisa não só fecundaram a minha reflexão sobre o tema como me apontaram os aspectos mais relevantes a serem considerados para preencher as lacunas de formação acadêmica nessa área. A eles, meu reconhecimento e agradecimento.³

Este texto reflete também os debates e experimentos realizados no âmbito do LABHOI – Laboratório de História Oral e Imagem da UFF, que muito o enriqueceram. Em especial, quero registrar e agradecer a contribuição da Prof^a Ana Maria Mauad, cuja parceria intelectual, traduzida no acompanhamento do processo de produção deste livro e no aporte sugestões preciosas, abriu caminhos e deu densidade à reflexão aqui exposta.

³ Quero destacar o empenho dos mestrandos Aryanny Thays da Silva e Luciano Gomes de Souza Júnior na gravação e transcrição das aulas do nosso curso no PPGH, o que facilitou a redação final desse texto. Agradeço, ainda, a dedicação da minha assistente Thaís Rocha pelo apoio nas diversas fases de produção desse livro.

PARTE 1

Introdução

A fotografia já nasceu com a vocação para a produção de documentos sobre o mundo visível apresentados como referências confiáveis, por serem estes resultado direto de um processo técnico mediado por aparelho que avalizava todo o processo. Embora hoje saibamos que essa confiabilidade é muito relativa, os limites técnicos do processo fotográfico nos seus primórdios – câmara estática e longo tempo de exposição, por exemplo - contribuíram para que prosperasse essa ideia de que a imagem técnica era a reprodução exata do referente.

É justamente o caráter documental da fotografia que a pôs imediatamente a serviço da curiosidade de uma sociedade que interagiu cada vez mais com a diversidade cultural dos povos não europeus. Ao lado do retrato, seguramente a aplicação mais imediata e universal da fotografia desde o seu nascimento, a documentação de terras e costumes exóticos foi a sua principal aplicação nos anos que se seguiram à sua invenção. Desta vertente se desenvolveram, ao mesmo tempo, a documentação fotográfica de caráter informativo para um público mais amplo e o seu uso pelas ciências exatas e pelas voltadas ao estudo dos seres humanos, tanto no seu aspecto físico quanto social.

O fazer fotográfico se consolidou, progressivamente, com intuito de responder a estas diferentes demandas, ajustando procedimentos técnicos que permitiram a ampliação e sofisticação do seu uso e estabelecendo-se como um instrumento de comunicação e informação social, além de imprescindível na produção de saber, principalmente no que toca às ciências sociais.

Como dissemos, um dos propósitos desse texto é fazer uma aproximação entre as principais formas que a fotografia tem desenvolvido, ao longo de toda a sua história, para registrar e interpretar o mundo visível na sua dimensão social, de modo a destacar sua potencialidade como instrumento de pesquisa para as ciências sociais. Para tanto, vamos focar, sobretudo, na documentação fotográfica, e em particular na “fotografia documental de compromisso social”,⁴ e na documentação de caráter científico. A partir do terreno comum a essas duas práticas, pretendemos destacar as suas especificidades e identificar os principais pontos de interação e de mútuo enriquecimento desde os primeiros trabalhos do gênero até a situação de larga aplicação da fotografia atual, tornada incontornável como instrumento de prospecção e de transmissão de informação em praticamente todas as áreas de conhecimentos e campos da vida social.

Para tanto, vamos rever alguns momentos da história da fotografia que podem servir como parâmetros para melhor compreendermos todo esse processo e, desta forma, podermos refletir sobre como a imagem fotográfica está sendo usada na pesquisa científica e por que caminhos a sua aplicação poderia se desenvolver.

Portanto, com vistas a dar conta de um conjunto variado de questões e de uma ampla bibliografia, a abordagem proposta se divide em duas grandes partes: uma primeira voltada para a reflexão sobre a relação entre imagem e conhecimento, considerando-se que o desenvolvimento da experiência fotográfica, no ocidente, se faz paralelamente à institucionalização do saber científico, em campos de conhecimento específicos, como também, pela consolidação das práticas de registro da experiência social por meio da imagem técnica.

⁴ Souza, 2000, p. 52.

Na segunda parte, alinhamos diversas considerações sobre os usos e funções da fotografia na pesquisa em ciências sociais, nas quais apresentamos e analisamos as suas práticas e estratégias de trabalho. Por fim, apresentamos um estudo de caso que, de certa maneira, se constitui em uma abordagem inédita da questão, com vista a elaboração de um produto documental de uso multidisciplinar por diversos campos das ciências sociais e da museologia.

Imagem e conhecimento

“Por natureza, todos os homens desejam conhecer”, afirmou Aristóteles na Introdução da sua “Metafísica”, obra seminal do pensamento filosófico. “Prova disso – continua ele – é o prazer causado pelas sensações, pois mesmo fora de qualquer utilidade nos agradam por si mesmas e, acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só para agir, mas ainda quando nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto.” A seguir, ele guia o nosso raciocínio para a questão que nos é mais cara: “A causa disso é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimento e que nos faz descobrir mais diferenças.”⁵

Marilena Chauí (1988) vai mais adiante e explica que *“a aptidão da vista para o discernimento – é o que nos faz descobrir mais diferenças – a coloca como o principal sentido de que nos valemos para o conhecimento e como o mais poderoso, porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos, ações e figuras das coisas, e o faz com mais rapidez do que qualquer outro sentido. É ela que imprime mais fortemente na imaginação e na memória coisas percebidas, permitindo evoca-las com maior fidelidade e facilidade.”*

Pois a imagem⁶ é uma extensão da visão. Através dela representamos e interpretamos o mundo visível e nos situamos nele (por isso temos um “ponto-de-vista”). A imagem materializa a dimensão mágica da nossa percepção do mundo que não poderia ser expressa por palavras de forma

⁵ Apud Chauí, 1988, p.38,

⁶ A palavra imagen, salvo quando o contrário for expresamente mencionado, será sempre utilizada, ao longo desse texto, na sua acepção de imagen plástica, e não metafórica ou literaria.

tão imediata (Cf. Flusser, 2002). Essa percepção mágica, que está na origem do processo de construção da cultura, foi confrontada pela lógica da escrita linear, que impôs à nossa relação com o mundo e com nós mesmos uma postura mais racional, conforme a própria lógica do processo de acumulação de conhecimentos e de trocas sociais baseado no parâmetro rígido da cultura escrita. A partir do desenvolvimento desta, que, segundo Flusser, fundou um novo regime de conhecimento, o da consciência histórica, nosso entendimento da vida balança entre a lógica cartesiana da escrita e a percepção mágica do mundo. São dois tempos, um linear outro circular, e duas posturas diferentes, uma a partir das relações de causa e de consequência, outra debaixo de princípio da significação recíproca.

Reinsserir, com um lugar de destaque, a dimensão mágica dos fatos sociais ao processo de produção do conhecimento integrando-a ao pensamento científico, que se desenvolveu sob a égide do racionalismo nascido da escrita, é, com toda certeza, a principal contribuição da imagem para produção de saber no campo das ciências sociais. Nossa tarefa é superar os eventuais desvios que a imagem, pela sua própria natureza, pode provocar no processo de prospecção e leitura das informações nela contidas, como veremos ao longo desse livro.

Embora seja precisa, por reproduzir mecanicamente o referente, é também ambígua, uma vez que é sempre um recorte que resulta de uma série de escolhas do autor a partir das quais esse referente é construído como informação, construção essa que se realiza de fato na leitura do observador, portanto fora do processo de produção da imagem propriamente dito. A imagem é também polissêmica, justamente por se realizar, de fato, na recepção pelo observador, e este vai “reconstituí-la”, no dizer de Flusser (op. cit.) ou simplesmente “lê-la”, segundo parâmetros comuns a todos, mas com particularidades que lhe são próprias, o que lhe confere uma dimensão absolutamente polissêmica.

De fato, esse é o primeiro e mais crucial aspecto a ser equacionado na utilização da fotografia pelo campo científico e, em menor escala, na comunicação em geral. No que toca à imprensa, uma simples legenda, com indicações sobre o conteúdo da imagem e alguns dados sobre a sua produção (circunstância, local e data, por exemplo), costuma resolver a questão. Mas, para ser compatível com os protocolos requisitados pelo rigor científico, a fotografia tem de atender a demandas mais específicas e, portanto, precisa cercar-se de outras informações.

Não é por outra razão que, desde que se pensou a imagem fotográfica para fins científicos até hoje, a questão crucial da sua utilização é a definição dos protocolos de produção que fariam da imagem fotográfica um documento fiável e estável para fins de análise, de entendimento e de fundamentação de conclusões sobre o fenômeno enfocado, no nosso caso o funcionamento de um determinado fato social.

Para copiar os milhões e milhões de hieróglifos que cobrem, também no lado exterior, os grandes monumentos de Tebas, Menfis, Karnak etc seriam necessárias várias vintenas de anos e legiões de desenhistas. Com o daguerreótipo um só homem poderia dar conta da tarefa. Com essas palavras, diante da Câmara dos Deputados da França e, logo depois, na sessão de apresentação do invento de Daguerre à Academia de Ciências de Paris, o astrônomo e político François Arago sublinhou a importância do novo procedimento de produção de imagem para a ciência, não apenas no campo da arqueologia, como citado, mas também no da astronomia, fotometria, topografia, medicina, dentre outros (Arago, 1939, pp 28-30). A constatação da utilidade da fotografia para uso documental e científico era tão evidente que um membro da Sociedade Heliográfica, Frances Wey, que era presidente da Sociedade dos Homens de Letras da França e editor na revista *La Lumière*, chegou a afirmar, na edição de fevereiro de 1851 da

sua revista que *“uma heliografia⁷ medíocre é sempre preferível, tanto no seu acabamento quanto no detalhe, à mais bem sucedida gravura”*.

De fato, a fotografia rapidamente se impôs como uma ferramenta da ciência moderna. Como explica Rouillé (2009. P.109), *“funcionando ela própria conforme princípios científicos, a fotografia vai contribuir para modernizar o conhecimento; em particular, o saber científico. (...) É na astronomia e na microfotografia, ciências ao mesmo tempo dinâmicas e habituais usuárias de instrumentos óticos, que o aparelho fotográfico é primeiramente utilizado.”*

Reconhecida desde o berço, portanto, como útil para as ciências exatas, a fotografia se mostrou, desde logo, útil também a um novo campo de conhecimento, o das ciências sociais, que surgia justamente naquele momento, como destacou Howard Becker, em um artigo onde aborda a divulgação do invento da fotografia em paralelo à publicação, em 1840, do texto de Auguste Comte que marca o nascimento da sociologia (Becker, 1974; 1986). Ambas vinham, de certa forma, responder à demanda da sociedade da época por um autoconhecimento e por meios de proceder a uma forma confiável de objetivação do mundo visível diante do impasse cultural e da crise de representação plástica vigente nos meados do século XIX (Flusser, 2002, pp 17-18).

É importante lembrarmos também que, no momento em que surgiu a fotografia, a sociedade europeia estava gestando uma grande guinada para fora de si mesma, como um imperativo para o seu próprio desenvolvimento econômico colonialista, cuja consequência imediata era o confronto com outras formas de se viver nesse planeta. A diversidade cultural, tema recorrente na Europa pelo menos desde o final da Idade Média, quando as rotas comerciais e as grandes navegações incluíram no mapa europeu o

⁷ Como, na época, o daguerreótipo também era conhecido.

Oriente e, logo a seguir, a África e as Américas, tornou-se, na segunda metade do século XIX, matéria de primeira grandeza no planejamento da expansão econômica e política das principais potências europeias, exatamente aquelas no seio das quais a fotografia tinha surgido e fazia a sua história.

A busca do saber de forma sistemática, marca do Iluminismo, aos poucos foi cedendo lugar à necessidade de conhecer para melhor conquistar e administrar. Essa necessidade de entender para dominar, é bom lembrar, mobilizou a intelectualidade da época no sentido de desenvolver estudos específicos sobre as populações completamente diferentes da matriz cultural europeia que se encontravam, em grande parte, nas colônias. Esta proposta está bem definida como uma prioridade para os antropólogos ingleses, como podemos constatar no *Manual of Ethnological Enquiry*, de 1854, e no *Notes and Queries on Anthropology*, de 1874.⁸ E, assim, tomou impulso a antropologia física e nasceu a etnologia ou antropologia social e cultural, na denominação de tradição anglo-saxônica.

A antropologia física foi quem primeiro viu na fotografia um instrumento válido e útil. Já em 1842, o naturalista Sabin Berthelot utilizava na sua obra “*Histoire naturelle des îles Canaries*” reproduções litográficas de daguerreótipos de crâneos e retratos dos habitantes das ilhas, realizados em 1841 e 1842 por encomenda sua pelos irmãos Bison. Considerados pioneiros da fotografia científica, esses mesmos fotógrafos foram encarregados pelo frenólogo francês Pierre-Marie-Alexandre Dumoutier de reproduzir através da daguerreotipia os crâneos e os moldes de bustos que havia trazido de sua viagem ao Pólo Sul e à Oceania,

⁸ *Manual of Ethnological Enquiry*, British Association for Advancement of Science, Londres, 1854; *Notes and Queries on Anthropology*, British Association for Advancement of Science, Londres, 1874. Apud Naranjo (op. cit. p. 15)

imagens essas que ilustraram, como litografias, sua obra “*Atlas de Voyage au pôle Sud et dans l’Océanie sur les covettes L’Astrolabe et la Zélée*”, publicado em 1844 (Naranjo, 2006, p. 12).

Neste mesmo ano, Etienne-Reanud-Agustin Serres, catedrático de anatomia e história natural do homem no museu do *Jardin de Plantes* (Paris), se baseou em uma série de daguerreótipos de botocudos brasileiros feitos por E. Thiesson para escrever o texto “*Anthropologie comparée. Observations sur l’application de la photographie à l’étude des races humaines*”, apresentado na Academia de Ciências de Paris em 1845. Este texto, republicado por Naranjo (op. cit., p de p. 26-30), é seguramente a mais antiga reflexão sobre as possibilidades de uso científico do novo invento. Nele o autor chega a propor a criação de um museu antropológico baseado em fotografia, o que permitiria à antropologia de então superar uma das suas principais carências, que era a disponibilidade de exemplos materiais que lhe permitissem desenvolver um método comparativo de análise.

“*Os antropólogos – escreveu Serres – ao carecer desse exame comparativo e direto, se encontram na situação de ver a parte especulativa de sua ciências se impor à parte positivista; as hipóteses e os sistemas ocuparam, ou antes se viram obrigados a ocupar, o lugar dos fatos.*” A solução para esta situação desfavorável, na sua opinião, estava na constituição de um museu fotográfico: “*O descobrimento do Senhor Daguerre, ao permitir fundar um museu fotográfico, no qual poderiam ser reproduzidos estes espécimes [tipos humanos], suas modificações e transições, é uma das aquisições mais importantes para o progresso da ciência do homem, aquisição ainda mais importante porque, como acaba de dizer com tanta razão o Senhor Arago, já não será indispensável*

empreender grandes viagens em busca de tipos humanos.”⁹ Naranjo observa, com propriedade, que esta pode ser considerada a primeira proposta no campo da antropologia visual a ser colocada em pauta (op. cit., p. 13). Da mesma forma que “ampliava a visão das massas”, no dizer de Gisèle Freund, comentado a seguir, a fotografia poderia trazer de forma prática e confiável, para o gabinete do cientista, as evidências de que este necessitava para o progresso da sua ciência.

Em outro texto de 1852, “*Photographie anthropologique*”,¹⁰ Serres faz a distinção entre os campos da então chamada ciências do homem, precisando que este ramo de conhecimento era composto por duas disciplinas, a antropologia e a etnologia. A primeira, explica, “*determina as condições físicas que separam o homem da animalidade, reconduzindo a diversidade das raças à sua unidade primitiva*”. Já a etnologia, “*abarca as relações das distintas raças, sua filiação, sua disseminação e sua mestiçagem na superfície do globo*”. E completa: “*A primeira está intimamente relacionada com a zoologia e a segunda com a história*”. Serres exalta ainda o papel da fotografia ao observar que “*a representação fidedigna dos tipos humanos é a base da antropologia e pode ser obtida por dois procedimentos, ambos efetivos: o daguerreótipo, por um lado, e a modelagem de bustos de estuque, por outro*”. E, para acentuar o valor da nova técnica, frisa que nas descrições de tipos humanos feitas pelo desenho quase sempre brilha mais a arte do a realidade, enquanto que “*é essa realidade, nua e sem arte, que nos oferece o daguerreotipo, o que empresta*

⁹ A proposta de Serres foi, de certo modo, posta em prática na obra “*Anthropologisch-Ethnologisch Album in Photographien*”, realizada por Carl Dammann em 1873-1874. Realizada por encomenda da Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, este álbum reunia mais de 600 fotografias, constituindo-se em um verdadeiro museu portátil (Naranjo, op. Cit. P. 16).

¹⁰ Publicado na revista *La Lumière*, n. 33, de 7 de agosto de 1852, p. 130, e republicado em Naranjo (op. Cit. Pp 31-2)

às figuras obtidas por esse procedimento uma veracidade que nenhum outro pode oferecer”.

Não foi só a aparente exatidão no registro de detalhes físicos que chamou imediatamente a atenção dos cientistas da época. Em um texto intitulado justamente “A fotografia e a antropologia”, publicado na revista *La Lumière* em março de 1858,¹¹ o crítico francês Ernest Conduché, em resposta à pergunta “o que pode fazer a fotografia pela antropologia”, afirma que “*existem poucas questões científicas nas quais a fotografia poderia agregar mais material. Isso é devido ao fato de que a ciência das raças humanas (sic) se compõe de múltiplos elementos fugazes e imperceptíveis; e todos esses elementos se fixam por si mesmo sobre o papel através da fotografia.*” Se adiantava, por assim dizer, em mais de um século à conclusão que Roland Barthes enuncia na sua *Câmera Clara* (1980), de que “*a fotografia fornece de imediato esses ‘detalhes’ que constituem o próprio saber etnológico*”.¹²

No entanto, na medida em que a fotografia de caráter etnográfico ia se popularizando, feita naturalmente por viajantes e funcionários coloniais, seu caráter polissêmico, com suas ambiguidades, sinaliza as dificuldades para sua utilização pela ciência, uma questão que permanece em discussão até os nossos dias e que trataremos de forma mais aprofundada ao longo desse texto. As primeiras observações sobre o assunto aparecem em uma carta do biólogo inglês Thomas Henry Huxley a Lorde Granville,¹³ datada de 8 de dezembro de 1869, em que ele observa que “*embora já exista um*

¹¹ Republicado em Naranjo (op. cit. pp 35-37)

¹² Citado por Scherer, 1992, p.34)

¹³ Manuscrito conservado no National Archives Colonial Office Papers, CO 232\296, republicado em Naranjo (op. cit. P47-49). Huxley foi um dos mais eminentes cientistas da sua época, presidiu a Ethnological Society (1868-1871), a Geological Society (1869-1871) a British Association for Advanced of Science (1870) e a Royal Society (1881-1885).

grande número de fotografias etnológicas, se perde muito do seu valor por não terem sido elas tomadas de maneira uniforme e segundo um plano bem estudado. O resultado é que raramente são mensuráveis ou comparáveis com outras e que não chegam a dar informação precisa sobre as proporções e a conformidade do corpo.” A seguir, nomeia os dois tipos desejáveis de fotografias – de corpo inteiro e só a cabeça – e estabelece uma série de regras a serem seguidas para cada um dos tipos.

A preocupação com a metodologia de produção de fotografia estava, de fato, na ordem do dia nos principais centros acadêmicos da Europa, como vemos pelo artigo publicado em Berlim pelo antropólogo e fisiologista alemão Gustav Fritsch,¹⁴ no qual afirma que “*os avanços da antropologia mais atual se devem em grande parte à melhoria dos métodos de representação que estão sendo empregados*”, e passa a analisar o desenho geométrico e a fotografia. Embora considerando que ambos os métodos apresentam vantagens e inconvenientes, Fritsch, coloca-se como um adepto da fotografia. Dentre as recomendações que faz, e que se remete a questões até hoje em debate, está a questão da eficácia da imagem, que trataremos mais adiante. Afirma ele que “*nas representações científicas deve ter-se em conta, na medida do possível, o seguinte: devem descartar-se os enfoques artísticos e utilizar-se os pontos de vista frontais; deve se escolher uma iluminação de vênha da frente, para evitar efeitos prejudiciais de contraste; as objetivas devem estar livres de aberrações esféricas e não devem ser excessivamente angulares.*”

Em outro texto publicado em Berlim em 1874, em que analisa o importante álbum fotográfico de C. Dammann, Fritsch chega a afirmar que “*não há aficionado atual da antropologia, etnologia e ciências afins que tenha a mais leve dúvida acerca da importância que têm as boas imagens*

¹⁴ Zeitschrift für Ethnologie, vol.12, 1870, pp. 172-174, republicado em Naranjo (op. cit. pp. 52-57)

dos diversos povos para o progresso adequado dos nossos conhecimentos”.¹⁵

Da mesma forma pensava outro grande expoente da antropologia na época, o inglês Edward B. Tylor, que, em um texto de 1876, inicia seus comentários sobre esse mesmo álbum destacando que “*a ciência da antropologia deve muito a arte da fotografia*”. E, sintonizado com o debate em voga na França no mesmo momento, que comparava a utilização científica do desenho e da fotografia, observa que “*atualmente se tende a dar valor etnológico unicamente aos retratos fotográficos, e a habilidade do pesquisador reside em escolher indivíduos que sejam verdadeiramente representativos de suas nações.*”¹⁶

Em pouco mais de duas décadas de existência, a fotografia tinha firmado sólida uma posição no seio antropologia, sua utilização era tida como obrigatória e sua eficácia sempre enaltecida. M. P. Broca, fundador da Société d’Anthropologie de Paris (1859), em suas “Instruções gerais para as pesquisas antropológicas”, publicadas em 1879, lista as várias utilizações da fotografia e aborda uma questão crucial até os nossos dias que é o fato de que a qualidade da reflexão científica depende, em grande medida, da qualidade das imagens. Neste sentido, destaca que as imagens produzidas por viajantes, feitas a partir de um ponto de pitoresco, podem ser úteis e devem ser consideradas, mas não têm o mesmo valor daquelas produzidas segundo os protocolos preconizados pela ciência e com qualidade técnica superior. “*A fotografia é uma arte especial que exige uma educação especial*” – alerta ele, antes de concluir, de forma

¹⁵ Trecho do artigo “Anthropologisch-ethnologisches Album in Photographien von C. Dammann in Hamburg”, Zeitschrift für Ethnologie, vol.6, 1874, pp. 67-69, republicado por Naranjo (op. cit. pp.

¹⁶ E. B. Tylor, “Dammann’s race-photographs”, *Nature*, vol. XIII, 6 de janeiro de 1876, pp. 184-185, republicado em Naranjo (op. cit. pp.61-63).

peremptória: “*Está claro que qualquer grande expedição científica deve levar um fotógrafo.*”¹⁷ O médico, psicólogo e sociólogo Gustave le Bon, era da mesma opinião e chegou a recomendar um treinamento específico para a prática fotográfica em trabalhos de campo. “*Seria desejável – disse ele em texto de 1881 – que a Sociedade de Antropologia recomendasse o uso da fotografia em suas instruções e que, inclusive, fizesse dela o objeto de uma instrução especial.*”¹⁸

A fotografia tornara-se portanto, uma ferramenta imprescindível para a ciência do homem em um momento em que se consolidaria um debate fundamental para o seu futuro, contrapondo o criacionismo dominante com o evolucionismo revolucionário de Charles Darwin. Huxley, que como vimos tanto se interessou pela fotografia, é conhecido, principalmente, pela sua defesa intransigente da teoria evolucionista de Charles Darwin, mas foi um criacionista e expoente ideológico da segregação racial que se instalou nos Estados Unidos da América logo depois da Guerra Civil, o suíço Luis Agassiz, que, aplicando os mesmos preceitos metodológicos preconizados por ele, constituiu a mais importante coleção de imagens sobre a população negra e indígena do Brasil no século XIX. Trata-se de uma coleção de 200 fotografias, reunidas por Agassiz no decorrer da Expedição Trayer ao Brasil, nos anos de 1865 e 1866. Estas fotografias, atualmente em poder do Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard, nas palavras de Maria H. P. T. Machado, se constituem em “*um acervo visual de significativo valor para o conhecimento da história da fotografia*

¹⁷ *Instructions générales pour les recherches anthropologiques*, 2ª ed., Paris: G. Masson, 1978, republicado em Naranjo (op. cit. pp.80-81). Broca (1824-1880), foi também o fundador do museu e do laboratório de Antropologia da Ecole des Hautes-Etudes de Paris (1868) e da *Revue d'Anthropologie* (1872).

¹⁸ “Sur les applications de la photographie à l’anthropologie à propos de la Photographie des Fuegiens du Jardin d’acclimatation”, *Bulletins de société d’anthropologie de Paris*, 17 de novembro de 1881, pp. 758-760, republicado em Naranjo (op. cit. pp. 82-84).

antropológica e dos estudos racialistas em voga na segunda metade do século XIX” (Machado & Huber, 2010).

O objetivo inicial de Agassiz era o estudo de peixes na região amazônica com o fito de melhor fundamentar suas teorias criacionistas, mas, no decorrer da expedição, teve sua atenção voltada para a grande miscigenação do povo brasileiro, o que o levou a registrar em fotografia essa diversidade. Por sinal, devemos a Elizabeth Agassiz, esposa do naturalista que o acompanhou ao Brasil, uma das primeiras referências ao medo, por parte de quem vinha de outras sociedades que desconheciam a fotografia, de o retrato roubava a alma da pessoa. No seu diário sobre a viagem, diz ela que *“a principal dificuldade [de fotografar as pessoas] é o preconceito. Entre os índios e os negros está muito arraigada a superstição de que os retratos absorvem algo da vitalidade do modelo e que a pessoa tem mais possibilidade de morrer depois de posar para um retrato. Esta ideia está tão profundamente arraigada que não tem sido fácil vencê-la.”* E continua, nos dando pistas de que a negociação com os modelos naquela época seguia os mesmos padrões que encontramos ainda hoje: *“No entanto, ultimamente, o desejo de se ver a si mesmo em uma imagem vai ganhando terreno pouco a pouco; o exemplo de um punhado de valentes tem animado os mais tímidos e agora obter modelos ficou muito mais fácil que no princípio.”*¹⁹

Em Manaus, Agassiz fixou-se nos africanos, além dos indígenas, e, para completar sua coleção, teve o cuidado de encomendar a August Stahl, reputado fotógrafo alemão estabelecido no Rio de Janeiro, retratos do que classificava como “tipos africanos puros”, que geraram duas séries de fotografias. Uma é composta por retratos de tipos raciais e frenológicos e a

¹⁹ Elizabeth C. Agassiz & Louis Agassiz, *A journey in Brazil*, Ticknor and Fields, Boston, 1868, republicado em Naranjo (op. cit., pp 41-46)

outra por trípticos fotográficos somatológicos de tipos étnicos de africanos e africanas que viviam no Rio de Janeiro. Estes aparecem inteiramente despidos de frente e de perfil, exatamente como preconizava Huxley. Uma outra série de fotografias foi realizada por um dos integrantes da expedição, Walter Hunnewell, que produziu retratos de “raças mistas” em Manaus. As fotos de Stahl,²⁰ mais do que as do fotógrafo amador Hummewell, se constituem em precioso documento sobre as populações africanas que viviam no Rio de Janeiro naquela época, já que, além da qualidade técnica irretocável, trazem anotado no verso o pertencimento étnico do retratado.²¹

O século XIX veria, ainda, as experiências científicas voltadas para a área policial, como as proposta de Bertillon, e a definitiva incorporação da imagem na pesquisa de campo das ciências sociais, cujo marco mais significativo até então foi a expedição de Haddon ao Estreito de Torres, em 1888.

O olhar por testemunho

Como frisou Mauad (2008) “*a capacidade de transformar situações em cenas é uma das conquistas da modernidade ocidental através da descoberta de dispositivos técnicos de registro do mundo visível. Tais dispositivos redefiniram os padrões da cultura visual do ocidente ao colocarem em relação produtor, formas de produção, produtos e consumidores, num circuito de mediações sociais.*”

²⁰ Sobre Stahl, ver Vasquez (2000)

²¹ Cf. Machado & Huber, 2010, pp.33-36

Essa redefinição de padrões culturais fica mais evidente no momento em que a fotografia é adotada pela imprensa em geral e, no dizer de Gisèle Freund (1976), *“muda a visão das massas. Até então, o homem comum só poderia visualizar os acontecimentos que ocorreriam à sua volta, na sua rua, na sua cidade. Com a fotografia abre-se uma nova janela par ao mundo. Os rostos dos personagens públicos, os acontecimentos que têm lugar em um mesmo país e além das fronteiras tornam-se familiares. Ao ampliar o campo de visão, o mundo encolhe. A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o retrato concreto do mundo onde cada um vive.”* Isso porque, no dizer de Edward Weston (1966), ao explicar com simplicidade o que tem sido tantas vezes repetido, *“o poder da fotografia reside na sua capacidade de recriar o seu objeto nos termos da realidade básica dele, e de apresentar esta recriação de tal forma que o espectador senta que está diante não apenas do símbolo daquele objeto, mas da própria essência da natureza dele revelada pela primeira vez.”*

Da mesma forma que os cientistas, e ao mesmo tempo que eles, o restante da sociedade também viu na fotografia um meio de conhecer coisas diferentes e terras distantes. Era, aliás, um momento especial da história da Europa, em que muitas novas invenções se somavam para transformar completamente o panorama cultural. O Ocidente industrial se desenvolvia a pleno vapor e a fotografia era apenas uma das facetas desse desenvolvimento, mas contribuía decisivamente para os novos parâmetros de percepção do mundo começavam a se desenhar. Nas palavras de Louis de Cormenin, em 1852, citadas por Rouillé (2000, p. 49): *“Será a glória e também a recompensa desse século tão fecundo em descobertas de todos os tipos ter abreviado, par ao homem, a distância e o tempo. Uma feliz coincidência permitiu que a fotografia fosse descoberta (sic) no exato momento da maior expansão das estradas de ferro. Graças aos agentes de*

vitalidade mais energéticos – a eletricidade e o vapor – o homem, até então condenado a ficar confinado, imóvel em um pequeno espaço, poderá conhecer tranquilamente a configuração do seu planeta.”²² Também o turismo, como o conhecemos hoje, dava os seus primeiros passos, nas esteira das estradas de ferro e da navegação a vapor, e com ele se desenvolvia o gosto pelas paisagens e costumes de terras outras colecionadas como *souvenirs* de viagem.

Um dos exemplos mais expressivos de como a fotografia foi imediatamente utilizada para descobrir e divulgar povos e regiões exóticas (do ponto de vista europeu) são as *expédicions photographiques* financiadas pelo governo francês, como aquela a cargo de Maxime du Camp²³ que, ainda na década de 1840, foi encarregado de percorrer o Oriente Próximo e registrar monumentos e “curiosidades” daquela região, o que fez, em parte, em companhia do escritor Gustave Flaubert.

Mais tarde, fotógrafos viajantes deram a conhecer aos europeus (“ampliando ainda mais a visão das massas”) os costumes do Oriente, como o escocês John Thomson,²⁴ que fotografou principalmente a China e o Camboja, e os italianos Felice Beato e Adolfo Farsari, que fotografaram o Japão.²⁵

²² Louis de Cormenin, “A propos de Egipte, Nubie, Palestine et Syrie, de Maxime Du Camp”, publicado na revista *La Lumière*, Paris, 12 de junho de 1852, apud Rouillé, op. cit., 47.p. 49, n.

²³ Maxime de Camp foi um fotógrafo e intelectual francês que empreendeu as primeiras viagens com o objetivo de registrar fotograficamente terras distantes. Em 1844 e 1845, viajou pela Europa e Oriente Médio, e em 1849 e 1851 documentou o Egito e percorreu o norte da África e o Oriente Próximo com Gustave Flaubert, o que rendeu a ambos várias obras de destaque. Em 1851, fundou a *Revue de Paris* e, em 1880, entrou para a Academia Francesa. Seus livros de viagem estão entre as primeiras obras a incluírem fotografias.

²⁴ John Thomson (1837-1921) foi fotógrafo, geógrafo e viajante, tendo angariado ampla reputação pelo seu trabalho no Oriente. Foi membro da Royal Ethnological Society e da Royal Geographic Society.

²⁵ Felice Beato foi um súdito britânico de origem veneziana (são incertos o lugar e as datas do seu nascimento e morte), que na segunda metade do século XIX fotografou o Oriente Próximo e a Ásia. Sua documentação da Guerra da Criméia é considerada a primeira reportagem de guerra. Foi também pioneiro na documentação de tipos, costumes e paisagens do Japão, onde influenciou uma série de fotógrafos,

Nesta mesma época, a fotografia dava os primeiros passos na documentação de grandes eventos, com o trabalho de Roger Fenton²⁶ na Guerra da Criméia e de Mathew Brady²⁷ e sua equipe na Guerra de Secessão dos Estados Unidos da América.

Ainda no século XIX, a fotografia documental desempenharia um papel de relevância pelo trabalho de Jacob Riss, dinamarquês estabelecido em Nova Iorque, e de Lewis Hime, dentre outros exemplos (Cf Souza, 2000). A obra desses dois fotógrafos marca mais do que qualquer outra o nascimento do “olhar por testemunho”, baseado na credibilidade da fotografia documental, campo que se desenvolverá consideravelmente no primeira metade do século XX, como comentaremos adiante.

Saindo aos poucos do gabinete

Uma importante transformação se deu a partir da década de 1880, com o avanço tecnológico do processo fotográfico, que reduziu o tamanho das câmeras e simplificou os procedimentos, ao mesmo tempo que barateava os custos e, assim, permitia que um espectro mais amplo da população produzisse suas próprias fotografias.

entre eles o seu meio compatriota Adolfo Farsani (1841-1898). Este manteve um estúdio em Yokohama, onde mantinha em estoque imagens de Beato, e notabilizou-se pelo registro mesmo tipo de foto que Beato, utilizando inclusive a mesma técnica que este para pintura a mão de cópias em albumina.

²⁶ Roger Fenton, fotógrafo britânico, foi para a Guerra da Criméia em 1855, financiado pelo governo britânico, com o compromisso de não mostrar os horrores da guerra. Apesar das dificuldades de se produzir fotografia na época, retornou com 350 negativos de grande formato, dos quais expôs 312 em Londres, com grande sucesso. 1850, do álbum Gallery of Illustrious Americans

²⁷ Mathew Brady, fotógrafo norte-americano e de origem irlandesa, notabilizou-se pela publicação, em 1850, do álbum Gallery of Illustrious Americans. Em 1856, criou o que seria considerado o primeiro anúncio publicitário moderno, ao oferecer, no New York Herald, seus serviços de fotógrafo. Com a colaboração de vários fotógrafos, documentou a Guerra Civil e é considerado um dos pais do fotojornalismo.

É nesse contexto que a fotografia foi incorporada aos estudos etnográficos ainda no tempo em que estes eram praticadas em gabinetes e se baseavam em relatórios administrativos e militares do poder colonial e em digressões de viajantes e aventureiros, já que facilitava não só a descrição física de pessoas, objetos, artefatos e residências, como também era de grande valia para a descrição dos rituais. E, mais ainda, era a forma mais eficaz e evidente de dar a conhecer o rosto do ‘outro’, daquele indivíduo que, pelas suas feições e práticas culturais, era completamente diverso do europeu. Um dos pioneiros na produção de fotografia em pesquisa de campo foi o alemão naturalizado americano Franz Boas, considerado o pai da antropologia norte-americana.

Uma das primeiras expedições organizadas com o intuito deliberado de prospectar informações sobre esta alteridade foram as expedições de Alfred Cort Haddon ao Estreito de Torres, em 1898.²⁸ Quando Haddon foi a campo, no mais ambicioso projeto de pesquisa de campo até então empreendido pela academia europeia, levou consigo aparelhos fotográficos e um cinematógrafo, que tinha acabado de ser inventado.

Assim fizeram também antropólogos que, nas primeiras décadas do século XX, empreenderam estudos sobre as populações autóctones para as potências coloniais. É o caso do alemão Karl Weule que, nas suas pesquisas na África Ocidental, além do registro de pessoas e objetos, foi um dos precursores da utilização de séries de fotografias para descrição de tecnologias e rituais (Weule, 2000). Sua principal obra intitula-se *Resultados científicos da minha viagem de pesquisa etnográfica no Sudeste da África Oriental*. Muito pouco conhecida, tem como base o relatório de uma missão científica realizada entre 1906 e 1907, e foi publicada na

²⁸ Organizada pela Universidade de Cambridge, esta expedição é um marco fundador da antropologia britânica. Nela, Haddon contou com a participação de alguns dos grandes nomes da antropologia tais como W. H. R. Rivers e C. G. Seligman.

Alemanha em 1908. O texto de que dispomos foi traduzido e publicado pelo Departamento de Museus do Ministério da Cultura de Moçambique, no âmbito de um projeto de valorização da arte do povo maconde.²⁹

O que mais me impressiona no trabalho do Karl Weulle é que data 1906, 1907, ou seja, dos primórdios do século XX, mas dialoga com dois trabalhos seminais na Antropologia que lhe são bem posteriores. Refiro-me à pesquisa que Bronislaw Malinowski desenvolveu nas Ilhas Trobriand quase dez depois, e ao famoso trabalho de Gregory Bateson e da Margaret Mead que, na década de 1930, pesquisaram em Bali usando a fotografia, publicado em 1942 pela New York Academy of Sciences com o título de *Balinese Character: a photographic analysis*, obra seminal do que viria a ser chamado de antropologia visual.

Weulle antecipou em quase dez anos, embora por um período mais curto, a imersão no campo praticada por Malinowski, base para a elaboração da metodologia da observação participante, que fundou a antropologia moderna. Não foi único a fazer isso, mas o fez de uma maneira organizada e metódica, o que próxima de fato a sua experiência com a de Malinowski. Assim como, ao usar a fotografia de uma forma sistemática tanto na pesquisa de campo como na redação de suas conclusões científicas, ele se adiantou em trinta anos em relação ao *Balinese Character*. No entanto, por ser um evolucionista, Weulle acabou deixando escapar conclusões importantes que constatamos hoje, com o distanciamento de um século, tendo em conta todos os debates, críticas e autocríticas da disciplina sobre a sua metodologia de trabalho e os seus pressupostos teóricos, o que orna essa sua obra pouco ultrapassada nas suas conclusões teóricas. Isso, porém, não impede que, no plano metodológico e nas informações substantivas que nos apresenta, ele continue sendo a maior

²⁹ Weulle, K., 2000; sobre o povo maconde, ver Roseiro, 2013.

referência sobre o estudo dos povos yao, macua e maconde. No que toca à utilização da imagem - fotografia e desenho – para produção de conhecimento no campo da antropologia sua obra é absolutamente pioneiro e, em alguns aspectos, seminal.

Karl Weule (1864-1926), era filho de um torneiro de madeira que acabou fundando uma pequena fábrica no povoado de Wallmoden, próximo à cidade de Goslar, que fica na montanha de Harz, no centro norte do que hoje é a Alemanha. Como o Karl não era o primogênito, ele não iria herdar a fábrica, então tinha que estudar. Assim, cursou uma escola secundária moderna, ou seja, uma escola em que não tinha nem o grego clássico e tinha pouco latim e, em 1885, entrou para a Universidade de Göttingen, uma das mais antigas da Europa. Tornou-se professor, transferiu-se para Leipzig e, mais tarde, foi diretor importante museu de etnologia desta cidade. Em 1906, então, foi escolhido para participar de investigações na África Oriental dentro do Programa de Estudos Antropogeográficos das Colônias, que tinha como objetivo a prospecção e conhecimento da população dos seus domínios coloniais alemães. Dentre os quais fica a Tanzânia que, ao sul faz a fronteira com Moçambique, dividindo o território tradicional do povo maconde.

A missão que levou Welle à Africa teve origem na Repartição Colonial do Ministério dos Negócios Estrangeiros que mais tarde se transformou nos Serviços Imperiais Coloniais, onde foi definido o plano de investigação, pesquisa, uniforme da terra e dos homens das colônias alemãs. A Comissão encarregada de estabelecer os critérios da pesquisa assim definiu a missão em questão: “Investigação da superfície do território e sua estrutura [...] do seu clima, da sua hidrografia, da flora, fauna e seus habitantes”. É interessante notar que os “seus habitantes” são citados depois dos recursos naturais, o que já sinaliza para uma visão utilitária e

mercantilista. Ao final da missão, Weulle deveria redigir um “relatório compreensivo e coerente sobre a viagem, que poderia ser publicado inteiramente ou não por esses Serviços Imperiais”. A favor de autor está o fato de que já no título - Resultados científicos da minha viagem de pesquisa etnográfica no Sudeste da África Oriental – marcou o caráter científico da missão, definindo-a como “etnográfica”. Foi seu único trabalho do gênero.

É importante ressaltar que Weulle foi o precursor tanto como pesquisador - foi o primeiro antropólogo alemão a ir a campo, no momento em que também a antropologia britânica dava os primeiros passos nessa direção – quanto como professor, já foi o primeiro catedrático de etnologia da Alemanha, em 1920.

O local designado para sua pesquisa, no momento em que ele chegou à Tanzânia, era palco de enfrentamento entre a população e o poder colonial, o que inviabilizava o trabalho de campo. Weulle orientou-se, então, para o estudo dos maconde, considerados como um bom exemplo de sobrevivência de uma suposta sociedade primitiva de agricultores com linhagens exógamas matrilineares, com associações secretas para os dois gêneros. Tendo sido formado dentro da concepção evolucionista, e normal que tenha avaliado que entre os maconde encontraria elementos para dar sustentação a essa perspectiva do evolucionismo cultural.

G. Liesegang, talvez o principal estudioso da obra de Weulle, observa, na introdução à edição moçambicana do livro em questão, que alguns dos conceitos utilizados por Weulle ao longo do trabalho testemunham o alto grau de etnocentrismo na linguagem utilizada nas investigações etnográficas. Isso é particularmente mais flagrante quando o Weulle fala de “povos da natureza”, de “deformações artificiais do corpo”, de “transferência do lugar de vergonha”, expressões bem de acordo com a

civilização europeia da segunda metade do século XIX. Apenas uma vez o Weule se refere às deformações dizendo que elas eram “segundo os nossos conceitos, deformantes e monstruosas”.

No entanto, Weule considerava, da mesma forma que o Malinowski, “que a estrutura social e os valores sociais e pensamento” – ou seja, a maneira de ver o mundo daqueles indivíduos – “estavam localizados em uma camada mais profunda da cultura deles, em uma camada mais importante”. Esse é, Também, o princípio que guiou o Malinowski na elaboração da sua observação participante. Então, em várias situações, identificamos coincidências nas preocupações do Weule e Malinowski no curso de suas respectivas pesquisas de campo. Entretanto, Weulle não chegou a ficar tempo suficiente para se “impregnar” da cultura maconde, nem estava imbuído da diversidade de problemas que a Antropologia Britânica tratava naquela ocasião, que foi terreno fértil da alimentou as reflexões Malinowski. “Com isso – observa G. Liesegang - ele acabou não se dando conta de que transformações e contatos são processos contínuos e que a história não começa apenas no período recente. Ele não sabia, por exemplo, que comparado com outros povos do interior, os bantos eram um elementos mais recentes e que mesmo antes da chegada dos bantos na zona costeira já tinha existido um comércio marítimo e que o hiato entre a chegada dos primeiros bantos e os primeiros mercadores islâmicos não ultrapassava um século”, o que empobreceu suas conclusões.

Apesar de Weulle ter, como Malinowski, percebido e considerado que a estrutura social e a de pensamento estavam localizada em uma camada mais profunda que era esse ethos, ele não distinguiu claramente no trabalho de campo e nas suas conclusões a diferença entre as noções de povo, com sua cultura material e mental, língua e raça. Ele fala, por exemplo, genericamente, em “raça bantu”, que é algo que não existe. O que

existe é uma identidade linguística bantu, quer dizer, povos cujas línguas se estruturaram a partir de uma matriz comum. Mas, ao mesmo tempo, teve a perspicácia de estruturar o conhecimento recente do grupo com base em narrativas autobiográficas, ou seja, histórias de família e histórias de vida, as quais, segundo Liesegang, até hoje “ainda parecem aceitáveis”.

Em 1906, a grande preocupação da administração colonial alemã era controlar os macondes é porque eles viviam dispersos no planalto e eram considerados evasores de impostos. Eles queriam transferir os macondes do planalto onde viviam para povoações na planície onde poderiam ser mais facilmente controlados. Nesse contexto, Weulle teve de como guia o administrador colonial e um caçador norueguês que tinha “seis anos de experiência prática na região, entre os quais alguns anos ele tinha vivido sozinho entre os africanos”. Era ele quem realmente entendia e dialogava com esses africanos. Além destes, Weulle contou ainda com uma série de informantes, dentre eles, alguns que ele identifica sempre como o rei e o chefe local. A seu favor, registre-se o fato de que ele procurou trabalhar sempre com os mais velhos e passou pela rede de sociabilidade das mulheres, o que conferiu uma boa profundidade na sua descrição da cultura maconde.

Weulle nos informa que se apresentou aos maconde com “meus empregados pessoais, vinte e quatro carregadores, dois boys e um cozinheiro”. Além de bem equipado: “O meu equipamento científico compunha-se dos seguintes aparelhos e instrumentos: 1 – um aparelho fotográfico 13x18 com câmara de teca, madeira, e uma lente um ponto dois da Voigtlander; 2 – um aparelho fotográfico 9x18 com câmara de metal e uma objetiva um ponto três da Voigtlander”. Bastante rigoroso, informa ainda que “O aparelho grande encontrava-se com todos os seus acessórios em uma mala forte de madeira coberta de couro, fechada à prova de água

devido a tiras de borracha e dobradiças”. (...) “Isso deu bons resultados faça a riscos como influências climáticas, quedas e choques. Tudo isso constituía uma carga leve para um carregador, podia ser desmontado rapidamente e empacotado mesmo pelos meus assistentes negros”, informa, traindo seu etnocentrismo no final.

Weule dava muito valor à imagem, como Malinowski também o fez, e, além das mil e duzentas fotos feitas em campo, produziu incontáveis desenhos a partir de fotografias que talvez tivessem ficado com uma resolução ruim. Houve ainda desenhos que foram executados a partir de descrições textuais, com a participação direta do pesquisador. Na introdução do seu Relatório, ele informa que “as figuras, servindo de explicitação ao texto, baseiam-se todas nas minhas próprias fotografias, outras foram executadas baseadas nos meus esboços em desenhos”. É um importante marco metodológico o fato de as figuras servirem de explicitação ao texto, e não de ilustração. Explicitar é diferente de ilustrar, significa aprofundar o sentido de um texto e, assim, enriquecer a sua leitura. Ao colocar explicitamente que todas as fotografias são de sua autoria e que todos os desenhos se baseiam em fotografias que ele mesmo produziu, Weulle legitima essas fotografias como documentos com a mesma importância que as suas notas de trabalho de campo e tudo mais.

Outro aspecto absolutamente revolucionário do trabalho de Weulle foi que revelou a maior parte de suas fotografias em campo, o que ninguém tinha feito até então. Diz ele: “Segundo a minha experiência, conseguem-se os melhores resultados se as fotografias puderem ser reveladas até o negativo definitivo. Passar todos os serões durante horas na tenda hermeticamente fechada é depois do trabalho quente do dia um sacrifício pesado, mas deveria ser feito logo que fosse possível”. Continua ele: “Para controlar os tempos de exposição que mudam de semana para semana é de

qualquer maneira indispensável fazer alguns testes de revelação. E quando se inicia um trabalho desse deve ser concluído”. Ou seja, ele não tinha fotômetro, ele tinha que avaliar no olho e por isso precisava revelar a película para saber se tinha regulado bem a câmera. Além disso, fez também “registros cinematográficos” que, infelizmente, se perderam.

Preocupado com a cultura material - não é à toa que ele se tornou diretor de museu - e dentre seus os trabalhos pioneiros está um criterioso levantamento de jogos e brinquedos de criança – que encontraremos também no *Balinese Character*, por sinal – além de outros aspectos básicos da cultura material, como cuidados com a higiene e a saúde, dentre outros. Acontece que os maconde eram, antes de mais nada, camponeses. Assim sendo, no começo da estação da chuva o interesse dos interlocutores por aquele alemão que tinha chegado para conversar desapareceu, os mercados deixaram de acontecer e todos foram para machambas cuidar da plantação, como era de costume. Por isso - informa Liesegang - “e, por sentir um certo cansaço, o Weule resolveu regressar à costa, ficando com lacunas que só poderiam ser preenchidas por outros historiadores e antropólogos em outra época”. Se ele tivesse utilizado a técnica de investigação do Malinowski, que não estava ainda sistematizada, teria dispensado essa enorme comitiva que o acompanhava - três empregados, um intérprete e vinte carregadores – e teria ido com a população para a machamba. Assim procedendo, certamente, teria complementado o seu trabalho.

O já citado *Balinese Character: a photographic analysis*, de autoria Gregory Bateson e Margaret Mead, foi publicado em 1942 pela Academia de Ciências de Nova Iorque para comemorar os seus cento e vinte e cinco anos e, desde então, tem sido lido, relido, citado e estudado como poucos

no campo da antropologia.³⁰ Apresenta a pesquisa desenvolvida pelos autores em Bali entre 1936 e 1939, sobre “os balineses – sobre a maneira como eles, enquanto seres vivos, se movimentam, adotam posturas corporais, comem, dormem, dançam e entram em transe, incorporam essa abstração a qual, depois de abstraí-la, chamamos de cultura”, no dizer dos seus autores.

A sociedade balinense se caracteriza por uma comunicação gestual e uma relação corporal muito intensas, é uma sociedade que valoriza demais a dança. Então, para dar conta profundidade das relações sociais e dos diversos procedimentos culturais desde relação entre mãe e filho, pai e filho até a produção artesanal e tudo mais, o Bateson e Mead se deram conta de que imprescindível contar com o suporte da imagem. E o que é absolutamente especial e revolucionário no trabalho deles é que eles assumem isso já no título, onde o livro é definido como “*a photographic analysis*”.

Esse livro tem como objetivo, portanto, nas palavras dos seus autores, “apresentar, usando texto e imagem, como uma criança nascida e criada em Bali se torna uma balinesa e o que representa ser balinês”. Esse é o fio condutor da proposta dos autores, nesta obra cujo grande desafio é justamente construir um discurso em que a imagem tenha o mesmo peso, função e densidade que o texto, e não uma mera ilustração deste. Normalmente, o texto apresenta de forma linear um conjunto de informações e a partir da qual o próprio texto extrai conclusões e conceitos que, por sua vez, alimentam outras conclusões e conceitos. Já imagem se relaciona com a dimensão mágica do conhecimento (Flusser, 2002). Então,

³⁰ De fato, são incontáveis os artigos que analisam este livro, dentre eles destacamos o de Howard Becker (1981) e o de Etienne Samain (“*Riscos do texto e da imagem - em torno do Balinese Character*”, in: Alves (2004))

na verdade, quando se fala em conjugar imagem e texto em um discurso final único impresso para dar conta de uma cultura, estamos em um registro absolutamente inédito no campo da antropologia. Ninguém tinha ido tão longe até então.

Já na Introdução do livro, escrito a quatro mãos, os autores alertam que “as palavras têm o seu significado construído de acordo com as conveniências da cultura que as produziu, sendo inapropriadas, então, como veículo para a compreensão de uma cultura pela outra”. Mais adiante, o seu texto sobre a metodologia de trabalho, Bateson informa: “estabelecemos um novo método para explicitar relacionamentos não palpáveis (intangíveis)”. Vale notar a precisão de linguagem, não se trata de aspectos “não palpáveis” por estarem fora do alcance das mãos, mas por não se materializarem em coisas “tangíveis”, uma vez que sua percepção se encontra fora do alcance das formas usuais de compreensão de um fenômeno. Ele usa uma forma de se descrever “relacionamentos não palpáveis (intangíveis) entre os diferentes tipos de comportamento socialmente padronizados” se constrói “colocando lado a lado fotografias mutuamente relevantes” sobre o tema, isso porque “partes de comportamento espacialmente e contextualmente separadas podem ser todas relevantes para uma única discussão”.

Com isso ele quer dizer que imagens sobre o que acontece no relacionamento entre mãe e filho, por exemplo, no mercado, em casa ou no trabalho, na casa da amiga, em momentos diferentes e situações diferentes, se forem reagrupadas, vão produzir um sentido. E explica: “através do uso da fotografia a totalidade de cada parte do comportamento pode ser preservada, enquanto a referência cruzada pode ser obtida com a disposição de uma série de fotografias em uma página”. A montagem desse discurso

visual em séries é, por sinal, o que produz o sentido pretendido pelos autores.

Esse tipo de abordagem é consequência direta da postura dos autores em campo. Bateson deixa isso claro quando afirma que “tentamos usar a fotografia e o cinema para tentar registrar o comportamento dos balineses e isso é muito diferente de fazer um documentário fílmico ou fotográfico”. E acrescenta, definindo sua forma absolutamente respeitosa de interagir com pessoas e cenas: “Tentamos fotografar o que ia acontecendo normalmente e de forma espontânea, ao invés de decidir segundo as nossas normas e depois levar os balineses a repetirem ou representarem o que queríamos em um local mais iluminado. Tratamos as câmaras como um instrumentos de registro e não como um recurso para ilustrar as nossas próprias teses”.

Bateson produziu vinte e cinco mil fotos e sete mil metros de filme dezesseis milímetros e ainda recolheu, junto com a Mead, mil duzentos e oitenta e oito desenhos que eles mesmos estimularam a feitura. Vale destacar que ele se utilizou de uma câmera Leica, a grande novidade da época, que estava revolucionando a fotografia de documentação. Foi justamente a Leica que lhe permitiu agir como uma espécie de flâneur, e se valer de uma linguagem baseada no flagrante, uma abordagem fotográfica que começa a se construir exatamente naquele período. Segundo ele, somente nove imagens, das quase oitocentas, foram posadas.

Foi na volta definitiva aos Estados Unidos que, finalmente, o Bateson e Mead definiram as categorias que usariam no livro, ou seja, a forma como organizariam o material produzido. O processo de trabalho que empreenderam foi também inovador para a época: todas as fotos foram transformadas em diapositivos, projetadas e fichadas. Findo esse trabalho, foram escolhidas seis mil fotos, que foram impressas e reestudadas, dando

lugar a uma edição de quatro mil imagens. Destas, os autores extraíram as setecentas e cinquenta e nove fotos que aparecem distribuídas em cem pranchas no livro.

Balinese Character tem duzentos e setenta e sete páginas, sendo setenta de textos e duzentas páginas dedicadas às fotografias e respectivos textos explicativos. Começa com os agradecimentos, aos quais se uma introdução em que são apresentados os objetivos, a metodologia e a justificativa, de forma bastante clara e criteriosa. A seguir, vem a contextualização das pranchas onde, em quarenta e oito páginas, Mead explicita a metodologia empregada para a organização das pranchas, que representa a estrutura da própria pesquisa antropológica. Por fim, tem uma nota sobre a produção das fotografias e legendas, assinada por Bateson. Neste texto, de apenas seis páginas, ele trata da sua postura no campo, da seleção das fotos, dos trabalhos de pós-produção (retoque, a limpeza das fotos só para eliminar sujeira, sem reenquadramento), informações técnicas sobre as imagens e explica como foram produzidas as legendas e o sistema de indexação das imagens. Finalmente, são apresentadas as cem pranchas com as fotos. Por sua vez, as imagens são apresentadas de forma a serem lidas de diversas maneiras: há uma disposição horizontal e linear, outra vertical e linear; há duplas de fotos dispostas em paralelo. Há, ainda, a leitura por justaposição, quando o conjunto de fotos precisa ser lido de forma transversal.

As pranchas são organizadas em dez eixos temáticos, sendo que cada prancha é apresentada em duas páginas espelhadas e vem acompanhada de um texto explicativo, além das legendas das imagens (assim como Weulle, os autores incluíram também desenhos no discurso visual). Cada eixo temático comporta um conjunto de pranchas, organizadas da seguinte maneira: uma prancha introdutória, uma prancha de orientação espacial e

um grupo de pranchas que desenvolvem o tema. Por vezes o texto vêm na página da esquerda, outras na página da direita, o que equivale dizer que, às vezes, o texto alimenta o sentido das imagem, os autores partem das imagens e desenvolvem uma reflexão, enquanto que em outras partem da imagem para desenvolver uma determinada reflexão.

Como disse, *Balinese Character – A photographic analysis* já nasceu revestido de uma função especial, já que marcava os centro e vinte e cinco anos da Academia de Ciências de Nova Iorque que, portanto, reconhecia a obra com uma referência importante no campo da antropologia. É significativo notar, também, que um destaque todo especial foi dado à dimensão fotográfica da obra, expresso no fato de que na folha de rosto um especial destaque é dado ao complemento do título – *A PHOTOGRAPHIC ANALYSIS* – o único a ser grafado em itálico, como que para marcar a especificidade daquela monografia. Esse destaque colocou definitivamente a fotografia no instrumental de trabalho da antropologia.

Na segunda metade do século XX, a aplicação da fotografia, sobretudo nos Estados Unidos, se desenvolveu bastante e motivou uma obra hoje clássica que é o *Visual Anthropology - Photography as a Research Method*, do John Collier Jr., publicado em 1967 e republicado em 1986, assinado também pelo filho do autor. Este livro de Collier, apesar do equívoco do seu título – fotografia é um instrumento, o método é sempre antropológico, ou não se trata de antropologia – tem muitos méritos, dentre eles o de ter popularizado a expressão “antropologia visual”. Além disso, faz um inventário ainda hoje válido sobre as diversas maneiras de empregar a fotografia durante a pesquisa e no enunciado dos seus resultados.

Considerações sobre a documentação fotográfica

*Documentação fotográfica: uma pintura do mundo real feita por um fotógrafo cuja intenção seja comunicar algo de importância – fazer um comentário – que será entendido pelo observador.*³¹ Esta definição abre o primeiro capítulo da obra *Documentary Photography*, da Time-Life Books, que tem como título *To See, to Record – and to Comment*, o qual, a meu ver, representa uma definição mais sintética e ainda mais precisa do que se costuma chamar documentação fotográfica.

A base da documentação fotográfica parte de um diálogo fotográfico sistemático com o mundo visível – termo que prefiro à expressão “mundo real” ou “realidade”, já que esta se define a partir da forma como é percebida, em toda a sua amplitude e profundidade, o que, por sua vez, é resultado direto da vivência pessoal de cada um, o que faz da dita “realidade” uma espécie de enorme iceberg do qual somente a ponta é igualmente percebida por todos. De certa forma, toda fotografia se inscreve nessa situação de “diálogo com o mundo visível”, por isso o que confere especificidade à documentação fotográfica é justamente o apêndice do título citado acima: “comentar”.

A documentação fotográfica encerra, por definição, uma tomada de posição do autor, um envolvimento, um comentário. Nesse ponto difere do fotojornalismo, seu contraparente mais próximo, que, por sua vez, tem como objeto o fato jornalístico, ou seja, a notícia. É claro que os dois campos, de tão próximos, muitas vezes se recobrem mutuamente e se

³¹ “Documentary photography: a depiction of the real world by a photographer whose intent is to communicate something of importance – to make a comment – that will be understood by the viewer.” *Documentary Photography*, p. 12. (Tradução livre do autor)

confundem na prática e no resultado. Uma reportagem de fôlego – como raramente vemos na imprensa atual – por exemplo, pode ser um embrião ou mesmo um recorte de uma documentação fotográfica. Digo recorte porque outra característica de um trabalho de documentação fotográfica é o pressuposto da imersão em um tema, buscando registrar não só a sua face mais visível como os aspectos daquela situação que engendram essa face mais visível. Um bom trabalho de documentação fotográfica não apenas apresenta um assunto, mas busca explicá-lo e, sobretudo, comentá-lo. O que hoje chamamos de documentação fotográfica não se compõe de fotos esparsas ou reunidas na conveniência de uma edição eventual, mas sim é fruto de uma ação previamente estruturada, levada a efeito de forma sistemática, com um objetivo preciso quanto à natureza do que está sendo registrado e da maneira como será definido fotograficamente.

Documentar ou, simplesmente, registrar fotograficamente é uma prática que nasceu com a própria fotografia, como vimos, e foi se sofisticando e se construindo ao longo do século XIX para tomar corpo, de fato, na primeira metade do século XX, com o advento das câmeras mais leves e ágeis. É nessa época que a fotografia se liberta da camisa-de-força do pictorialismo e sai em busca de uma linguagem própria para descrever o mundo e se inventar a si própria. Essa busca é expressa no movimento da *Straight Photography*, no fazer fotográfico do *flâneur*, a prática da *street photography*. A fotografia foi ganhando progressivamente personalidade própria, construindo um campo de ação social e ocupando um lugar mais dinâmico na vida das pessoas sem perder, no entanto, o seu espaço na construção da memória individual e social e na representação de si, materializado pelo retrato. O jornalismo ilustrado popularizou a leitura visual dos fatos e das coisas específica da fotografia.

Em si, o ato fotográfico do fotojornalista, do *flâneur* praticante da fotografia de rua e do documentarista é, no fundo, o mesmo. Todos esses fotógrafos estão às voltas com as mesmas questões técnicas e de linguagem no que toca ao fazer fotográfico; o que muda, de fato, é a postura pessoal do fotógrafo em cada tipo de proposta. Enquanto o fotojornalista se pauta pela notícia e o *flâneur* só tem compromisso com a sua própria curiosidade e humor na ocasião, o documentarista busca compreender e apreender o assunto que enfoca e, indo além, comentá-lo, através de um conjunto de fotos. A documentação fotográfica se diferencia do ensaio – que é também um conjunto de fotos – na medida em apresenta um tema com os seus condicionantes, explicitando a forma como ele se engendrou. Na documentação fotográfica existe um relação indissolúvel entre o conjunto de fotos e compreensão da natureza do próprio tema. Enquanto no ensaio a apresentação do tema pode se pautar apenas pela intuição do autor, na documentação fotográfica o autor está necessariamente subordinado à dinâmica do seu tema.

A sutil diferença que por vezes há entre trabalhos semelhantes no resultado que acabam considerados como documentações fotográficas sem o serem de fato pode ser melhor compreendida através da análise de três exemplos de trabalhos consagrados e bastante conhecidos e estudados. Podemos constatar, ao examinar a gênese de cada um, que o que faz a diferença, muito mais do que as fotos em si, é a postura do fotógrafo, sua intensão que determinou todo um procedimento da produção do trabalho. Dentre os trabalhos que vamos analisar, embora todos tenham um caráter documental, nem todos tiveram origem em uma documentação fotográfica.

Um exemplo de documentação fotográfica já clássico é a que resultou no livro *Dieux d'Afrique*, de autoria de Pierre Verger,³² fruto de um registro criterioso dos cultos de afro-brasileiros na Bahia e da sua matriz Africana. O envolvimento do fotógrafo com o tema foi de tal ordem que ele se iniciou no culto do Fa, de tradição nagô, tendo incorporado o nome de Fatumbi ao seu prenome. A sua compreensão sobre o tema, rigorosamente construída ao longo de vários anos de trabalho, instrumentalizou seu olhar de tal forma que essa documentação é considerada como uma fonte inigualável para o estudo das manifestações religiosas enfocadas. “Com 160 fotografias e texto também de sua autoria – explica Pôssa (2010) - é um livro crucial para a compreensão da sua obra. Verger registrou a cultura afro-americana, desenvolvendo um trabalho na fronteira fluida da etnografia e da arte. Além de documentais, suas imagens têm dimensões estéticas, políticas e afetivas que não podem ser entendidas de forma isolada, exigem pensar a questão da relação entre o fotógrafo, a obra e os contextos culturais envolvidos.”

Já *Candomblé*, de José Medeiros, editado em 1957 pela revista *O Cruzeiro*,³³ a despeito do seu incontestável valor documental e da sua alta qualidade estética, não se coloca como um trabalho de documentação fotográfica, no estrito sentido do termo. Trata-se, de fato, da republicação, ampliada, de uma reportagem publicada na revista *O Cruzeiro* em 1951 e que gerou uma enorme polêmica.³⁴ Como Medeiros se julgou prejudicado pela forma tendenciosa com que o seu trabalho tinha sido editado na

³² Publicado em 1954, com o subtítulo *de Culte des orishas et vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de tous les Saints au Brésil*, foi reeditado pela Revue Noire (Paris) em 1995, com Pierre Fatumbi Verger como autor.

³³ Esgotado há muitos anos, *Candomblé* foi reeditado em 2009 pelo Instituto Moreira Salles (RJ) na íntegra, apresentando inclusive com um fac-símile da edição original.

³⁴ A esse respeito, ver Tacca, 2003.

revista, resolveu publicá-lo no com edição com texto assinados por ele próprio. Na breve apresentação do livro, Medeiros reitera o caráter jornalístico da trabalho, embora manifeste o seu empenho em tratar do tema de forma mais densa, incorporando imagens produzidas depois da publicação original, o que pode ser interpretado, também, como uma forma de, publicamente, superar a má repercussão da reportagem original. *“Há alguns anos – diz ele na introdução do livro – tive oportunidade de fotografar os rituais secretos de iniciação das filhas-de-santo, o que se fez pela primeira vez na história da imprensa brasileira. Esse material, divulgado nas páginas da revista O Cruzeiro, é agora reunido neste livro, a ele se juntando novas fotografias, posteriormente colhidas, de modo a complementar a documentação”*.

Como terceiro exemplo podemos recorrer à obra do fotógrafo peruano Martin Cambi, considerado o maior retratista dos índios andinos, sendo ele mesmo um deles. Durante cerca de trinta anos, Chambi percorreu os arredores de Cuzco, no Peru, fotografando paisagens, sítios arqueológicos e comunidades indígenas. A estas imagens se somam os milhares de retratos produzidos no seu estúdio em Cuzco, além de registros de casamentos, batizados e outras cerimônias públicas. Esse conjunto, sem dúvida, se constitui em um dos mais preciosos acervos documentais da sociedade peruana do início do século. No entanto, e a despeito da excelência técnica e do valor documental da sua obra, Chambi não poderia ser classificado como um fotógrafo documental, mesmo tendo se empenhado em registrar costumes e lugares de memória da sua região. Isso porque, reiteramos, a documentação fotográfica é uma construção que demanda planejamento, propósito definido e uma estrutura narrativa que dê conta de um tema específico, incorporando o ponto de vista do autor (o comentário, a que aludimos anteriormente).

A construção de um campo próprio

Da forma como entendemos hoje, a documentação fotográfica tem como “mito fundador” o projeto da FSA- Farm Security Administration, que documentou o campo norte-americano nos anos seguintes à Grande Depressão. Os seus fotógrafos, uma das mais brilhantes equipes da história da fotografia, foram os primeiros a serem chamados de fotógrafos documentaristas. No entanto, antes de comentarmos as contribuições da FSA para a construção do campo da documentação fotográfica, cabe lembrar um trabalho totalmente desconhecido da historiografia internacional mas de grande valor para nós, que foi o realizado pela Comissão Rondon.

Em 1891, Candido Mariano da Silva Rondon, jovem oficial do Exército Brasileiro de ascendência borôro, com formação positivista, assumiu chefia da Comissão Construtora de Linhas Telegráficas do Araguaia e da Comissão Construtora de Linhas Telegráficas no Estado do Mato-Grosso e, mais tarde, também a chefia da Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato-Grosso ao Amazonas. Ao longo desse trabalho, que duraria décadas, Rondon criou o Serviço de Proteção ao Índio e Localizador do Trabalhador, que se transformaria no SPI, e a Inspeção de Fronteiras. O conjunto de todas essas missões será conhecido como Comissão Rondon. Como explica Tacca (2001), “*o espírito científico das grandes expedições do século XIX e do início do século XX influenciou Rondon a levar botânicos, zoólogos e outros cientistas para fazerem levantamentos da flora e da fauna. O levantamento topográfico e geográfico foi feito pelo próprio Rondon e seus ajudantes, e ele também fez levantamentos etnográficos da cultura material de alguns grupos indígenas e medidas antropométricas dessas populações.*”

Consciente de que a documentação fotográfica das suas missões era um importante instrumento de divulgação e de sustentação do seu trabalho, Rondon contrata um conhecido fotógrafo com estúdio no centro Rio para acompanhá-lo no campo. A dureza dos deslocamentos e a própria natureza do trabalho, porém, são incompatíveis com as capacidades deste tipo de fotógrafo. Para garantir uma documentação sistemática dos trabalhos de campo, Rondon cria, em 1912, a Secção de Cinematographia e Photographia e coloca à sua frente um antigo aluno da sua na Escola Militar, o então tenente Luiz Thomaz Reis. Este se encarrega de comprar na Europa todo o equipamento necessário e, em 1914, inicia efetivamente a fazer os primeiros registros. Fotógrafo e cineasta, é o principal nome da equipe da Comissão, que inclui José Louro, Charlotte Rosenbaun, Benjamin Rondon, Joaquim Rondon, Carlos Lako, e Roquette Pinto, dentre outros.

Durante décadas a Secção produziu inúmeros filmes, muitos hoje desaparecidos, e milhares de fotografias, da qual uma seleção importante está publicada na série de três livros intitulados *Índio do Brasil*, assinada por Rondon.³⁵ Esse trabalho é o mais ambicioso projeto de documentação fotográfica de estado feito no Brasil desde sempre e precedeu em vinte anos o projeto da FSA. Cabe lembrar, também, que esta equipe começa a trabalhar ao mesmo tempo que Edward Curtis documentava os indígenas nos Estados Unidos da América e o cinema etnográfico produzia o que a sua obra seminal, *Nanook of the North* (1922),³⁶ do norte-americano Robert Flaherty, considerado um dos pais do cinema documentário e pioneiro do cinema direto, ao lado do russo Dziga Vertov.

³⁵ *Índios do Brasil do Centro ao Noroeste e Sul de Mato Grosso*, *Índios do Brasil: Cabeceiras do Xingu, Rio Araguaia e Oiapóque*, e *Índios do Brasil: Norte do Rio Amazonas*, publicados de 1946 e 1953. Nestes livros, são apresentadas séries de fotos em descrições etnográficas semelhantes às que Bateson e Mead utilizaram no *Balinese Character*, publicado mais ou menos ao mesmo tempo.

³⁶ Conhecido como “Nanook o Esquimó”, na tradução brasileira.

A grande diferença entre a produção fotográfica da Comissão, principalmente a de autoria de Thomaz Reis, é que, enquanto Curtis ainda patinava na estética pictorialista para registrar o pouco que encontrava da cultura indígena e ficcionava o que podia como forma de resgate (o que também é válido, por sinal), Reis dialogava com a cultura viva no seu habitat tradicional, produzindo uma fotografia direta e ágil no melhor estilo *straight photography*.

Enquanto *Nanook of the North* se constrói como uma ficção documental, já que o que levaria meses foi encenado em poucas semanas para viabilizar a realização do filme, em *Rituaes e festas bororo*, finalizado em 1917, portanto cinco anos antes do filme de Flaherty, Reis acompanhou durante meses o ritual funerário bororo, da sua preparação à encenação final. Reis também foi o primeiro a revelar os filmes em campo, para ajustar a fotometragem e garantir a estabilidade da película nas condições adversas do meio ambiente em que se encontrava. Por isso, Jordan (1992), ao pesquisar os cem primeiros filmes sobre o “outro” produzidos pelo cinema ocidental, classifica esse filme *Rituaes e festas bororo* como o primeiro filme verdadeiramente etnográfico produzido no mundo, e coloca Thomaz Reis como um pioneiro incontestável do cinema direto.

Já o projeto de documentação fotográfica que ficou conhecido pela sigla FSA (Farm Security Administration), o grande exemplo de ação de estado no campo de documentação fotográfica, tem sua origem no Resettlement Administration (RA), um órgão do ministério da agricultura dos Estados Unidos da América criado em 1935 com objetivo de realocar agricultores em dificuldades para regiões economicamente mais viáveis ou para o trabalho industrial. Em 1937, o RA foi renomeado FSA e com essa designação entrou para a história da fotografia. Para organizar o *Photographic Corps*, encarregado de proceder a uma documentação do

trabalho desse órgão, foi contratado um jovem economista chamado Roy Emerson Stryker que, como professor de sociologia em Columbia University, tinha utilizado a fotografia para mostrar aos seus alunos “*a realidade por trás dos fatos*”.³⁷ Stryker recrutou jovens fotógrafos de talento e, com a sua experiência de professor, transformou-os, na prática, em antropólogos, economistas e historiadores, além de repórteres e comentaristas.

O maior mérito de Stryker, afora a formação de sua extraordinária equipe de fotógrafos - Walker Evans, Bem Shahn, Carl Mydans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Russell Lee, Gordon Parks e, tardiamente, John Collier Jr., dentre outros - foi ter criado um sistema de trabalho que implicava em uma imersão no assunto a ser fotografado. *Reza a lenda que, no trem que o levou a Washington para assumir o novo posto, Stryker então encontrou Robert Lynd, um colega de universidade que havia escrito um livro intitulado Middletown, que era uma análise sociológica da cidade média americana que embasava a ideia do american way of life, ou seja, como a sociedade americana deveria se comportar de modo a viabilizar a economia capitalista e os princípios ideológicos que o país vinha preconizando desde a sua independência.* Ao discutir esse livro com seu autor, Stryker teria esboçado, ainda no trem, uma lista de aspectos a serem documentados pelos fotógrafos e decidido que *Middletown* seria leitura obrigatório de seus colaboradores. Assim é que, ao lado dos efeitos danosos da Grande Depressão e dos aspectos positivos da política do *New Deal* do presidente Roosevelt, formas de sociabilidade como jogos de boliche, de cartas ou de bocha e mesmo rodas de amigos nas esquinas, a frequência a igreja e aos clubes, interior das casas com seu mobiliário, dentre outros aspectos, tornaram-se temas obrigatórios do trabalho de documentação.

³⁷ *Documentary Photography*, p. 66.

Embora esses temas constituíssem a espinha dorsal do material a ser produzido, os fotógrafos também eram estimulados a exercitar seu talento pessoal, a engajar-se no tema e expressá-lo à sua maneira, o que constitui outro aspecto positivo da atuação de Strykes, que mantinha um diálogo permanente com os fotógrafos em campo, comentando e avaliando a produção em curso. No entanto, era também autoritário e, ao que consta, destruiu cerca de 100 mil dos 270 mil negativos produzido pela FSA entre 1935 e 1949, quando foi extinta.

O maior legado da FSA, ao lado de imagens icônicas que habitam até hoje o imaginário ocidental, foi permitir que fotógrafos de imenso talento produzissem de forma sistemática, dentro de um projeto de estado, uma leitura visual sociologicamente densa e pessoalmente engajada de uma sociedade. Por isso, esses fotógrafos foram chamados, pela primeira vez na história, de fotógrafos documentaristas.

Sobre o Observatório Fotográfico da Paisagem

A proposta francesa do *Observatoire Photographique du Paysage (OPP)*³⁸, provavelmente o mais elaborado projeto de documentação fotográfica de estado em operação no mundo, é tributária de toda a experiência fotográfica do século XX, o que lhe permitiu integrar a fotografia de documentação a áreas que até então lhe eram afastadas, *ou até*

³⁸ Cf. *Itinéraires Photographiques – Méthode de l'Observatoire Photographique du Paysage*, 2008. Paris: Ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Aménagement du territoire. Disponível em www.developpement-durable.gouv.fr, acessado em março de 2013.

incompatíveis, como a fotografia dos artistas, para usarmos a classificação de Rouillé (op. cit.).

Essa proposta foi precedida pela *Mission Photographique de la DATAR – Délégation interministerielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale*, órgão ligado diretamente ao gabinete do Primeiro Ministro francês, que “*prepara, impulsiona e coordena as políticas de reorganização do território levadas a efeito pelo estado*” (www.datar.gouv.fr).³⁹ Atualmente, sua ação da OPP é respaldada pela Convenção Europeia da Paisagem, em vigor na França desde julho de 2006, cujo Preâmbulo preconiza que “*a paisagem é definida como objeto de política pública, é um elemento importante na qualidade de vida nas áreas urbanas e na zona rural, em áreas degradadas e de alta qualidade. A paisagem é um elemento essencial para o bem estar social*”.⁴⁰

Na verdade, no âmbito do Ministério da Ecologia francês existem dois programas de pesquisa científica exclusivamente voltados para a transformação da paisagem. Um se intitula “Políticas públicas e paisagens: análise e avaliação e comparação”, levado a efeito de 1998 a 2005. E uma vez que eles pensaram, analisaram, avaliaram e compararam os diversos programas em andamento e os diversos tipos de paisagens, esse projeto fundamentou um novo projeto – tudo isso apoiado no Observatório Fotográfico da Paisagem – intitulado “Paisagens e desenvolvimento sustentável”. Em termos fotográficos, todo esse trabalho gerou, na expressão de Galano (2000), “*sinais de uma nova estética*”, e isso é um dos aspectos que mais nos interessa no contexto focado por esse texto.

³⁹ Informações mais completas sobre a *Mission Photographique* pode ser encontrada em Bertho (2013).

⁴⁰ *Itinéraires Photographiques*, tradução nossa.

Órgão do *Ministère de l'Ecologie, du Développement durable et de l'Aménagement du territoire*, o OPP foi criado em outubro de 1991 com objetivo de “*constituir um acervo de séries fotográficas que permita analisar os mecanismos e os fatores de transformação dos espaços bem como os papéis desempenhados pelos diferentes atores que representam as suas causas de modo a orientar favoravelmente a evolução da paisagem*”.⁴¹ Um *Observatoire Photographique National du Paysage* reúne documentação produzida pelas diversas unidades do OPP distribuídas no território francês e provenientes também de outras fontes. Por meio de fotografias, diz o projeto do *Observatório*, “*é possível analisar os mecanismos e as transformações dos espaços e os papéis dos diferentes atores envolvidos*”.

Os diversos agentes desse projeto elaboram, em uma determinada região, com a ajuda de um fotógrafo profissional, o que eles chamam de um percurso fotográfico. Essa esse percurso vai ser filmado e fotografado, gerando séries fotográficas periódicas que vão mostrar se ocorreu ou não mudança em um intervalo de tempo determinado. Até o começo de 2013, estava em curso na França a documentação de dezenove rotas fotográficas que compreendiam oitocentos e sessenta e seis pontos específicos. Esse percurso, no espaço e no tempo, dentro da paisagem torna-se objeto de projetos desenvolvidos não pelo Ministério, mas pelos fotógrafos, e têm como objetivo “abrir janelas” sobre a realidade da paisagem política. Segundo o conceito de paisagem política, estabelecido pelo OPP, a paisagem deixa de ser apenas uma questão geográfica ou ecológica para se expandir no terreno da política na medida em que acaba sendo resultado de políticas públicas e de posturas da população em relação lugar onde vive.

⁴¹ Idem.

Esses dados alimentam o Sistema de Informação sobre a Natureza e as Paisagens do Ministério que fornece informações úteis para o debate sobre a forma de como cada um dos atores, públicos e privados, contribui para a qualidade da paisagem ou para sua perda. Com isso eles podem identificar as ações e as posturas de cada agente, de cada um dos atores, como se chama, seja do poder público, seja da iniciativa privada, como esses atores atuam nessa paisagem. E essa ferramenta, dizem eles, “*ajuda a aumentar a conscientização sobre as diversas paisagens que compõem o território deles, especialmente acompanhar a evolução*”.

Paisagem, como ficou claro, é qualquer coisa que você olha. Inclusive, a paisagem humana, quer dizer, a inclusão do ser humano na paisagem. Na concepção do OPP, “*paisagens, na sua totalidade, constituem um patrimônio comum pela qualidade intrínseca de cada, pela sua extraordinária diversidade, e são sempre um produto de uma história e geografia plural*”. Dentro do Ministério da Ecologia existem dois programas de pesquisa científica exclusivamente voltados para isso. Um é “Políticas públicas e paisagens: análise e avaliação e comparação” que foi feito de 98 a 2005. E uma vez que eles pensaram, analisaram, avaliaram e compararam os diversos programas em andamento e os diversos tipos de paisagens, esse projeto fundamentou um novo projeto – tudo isso apoiado no Observatório Fotográfico da Paisagem – intitulado “Paisagens e desenvolvimento sustentável.

Trabalhando apenas com estatísticas, mapas, representações abstratas, perde-se a experiência direta da paisagem. Então, no âmbito do *Mission Photographique*, “*a primeira intenção da missão foi muito documental: utilizar a fotografia como meio de registro objetivo.*”, o que levou à constatação de *objetividade*, na verdade, não existe. “*Começando a trabalhar com esta idéia [registro objetivo] e pondo-a em execução, logo*

compreendemos” – diz o gestor do projeto – “*que paisagens não eram realidades objetivas que se registram, mas realidades culturais percebidas através de representações, de valores e de pontos de orientação que são de natureza cultural e não científica*”. A solução encontrada vou convidar artistas fotógrafos para produzir uma série de fotografias e assim constituir uma proposta de *itinerário* a ser re-fotografado por outros fotógrafos e analisado”. Então quem vai perceber aquela paisagem não é o biólogo, o ecólogo, o urbanista, o estatístico ou o engenheiro, quem vai perceber aquela paisagem é o artista. Como isso, o projeto consegue trazer o que o artista faz para dentro de uma tabulação rigorosamente científica. E, ao re-fotografar o mesmo itinerário em momentos diferentes, o projeto incorpora a dimensão do tempo à do espaço descrito pela imagem fotográfica, o que enriquece sobremaneira o resultado.

Convocar artistas para definir um percurso de ação é um aspecto absolutamente revolucionário, na medida em que inverte a relação de poder, e incorpora um alto grau de humanidade e magia em todo o processo, determinando sobre os resultados. No caso da FSA, por exemplo, Roy Striker incorporou artistas, com os quais vivia em conflito permanente, já que o que devia prevalecer era a sua opinião, e não aos intencões dos artistas. Walker Evans é o melhor exemplo dessas relações conflituosas. Considerado uma das maiores estrelas da equipa, senão a maior, demitiu-se depois de dois anos de brigas com Striker. Já neste projeto francês, a situação era outra, como explica um gestor da *Mission Photographique*, “*dos fotógrafos, no caso da Missão Fotográfica de Datar, esperava-se uma experiência pessoal e não um trabalho de ilustração. Não fazíamos uma pauta mas pedíamos que eles nos propusessem projetos: a quais tipos de paisagens e suas transformações, eram mais sensíveis.*”. E aí, “*com base em suas propostas, trabalhamos e dialogamos, havendo por vezes*

modificação de propostas”. Naturalmente, foi através deste diálogo que a *Mission* organizou-se e definiu a escolha dos fotógrafos, dos temas e a organização das viagens. Testemunha o diretor do projeto: “*Devo dizer que os artistas enfrentaram situações difíceis porque pedia-se muito deles. Era tão mais complicado quanto não podiam apoiar-se numa tradição artística que aos poucos tinha enfraquecido. Não se inseriam num contexto de continuidade, numa linhagem, contrariamente aos fotógrafos norte-americanos.*”

A proposta da Datar, portanto, representou uma ruptura na prática dos projetos de documentação fotográfica. Um dos primeiros fotógrafos contratados pela Datar foi Raymond Depardon, um dos mais respeitados fotógrafos do país. Depardon, conforme a proposta da *Mission*, pode escolher seu próprio tema, e aí decidiu tomar como tema a sua própria família, que tinha uma fazendinha que produzia leite, manteiga, queijo e verduras, a hoje célebre Fazenda Garet.⁴² O fato de trabalhar sobre a sua própria vida fez com que ele vivesse, nas suas palavras, “*situações difíceis ou complicadas*”, mas também fizesse algumas descobertas. E explica: “*Eu fiz uma primeira tentativa em branco-e-preto, mas tive medo da nostalgia. Eu gosto do Branco-e-preto e não penso que implique nostalgia, mas o tema me era demasiado próximo. Foi quando a influência norte-americana de fato contou. Eu tinha visto trabalhos em cores de Joel Meyerowitz, Joel Sternfeld, Richard Misrach etc. utilizando o negativo, cor que é muito suave. (...) A cor não aparecia mais saturada. Não era como em fotos feitas no Marrocos ou no Ceilão com grandes céus de azul profundo*”. Trata-se do interior da França, uma zona absolutamente temperada para fria, e Depardon explica o porquê dessa busca de uma fatura cor que se adaptasse ao trabalho que pretendia fazer: “*Em Garet, havia as bicicletas das minhas*

⁴² Cf. Depardon, 2003.

sobrinhas, o trator de meu irmão, vermelhos e azuis, mas a cor tinha de ser um elemento documentário". Ou seja, a cor não poderia ser mais importante que a bicicleta, para ele.

O depoimento de Depardon acerca desse trabalho nos dá bem a dimensão da importância de se abrir espaço para o artista em um projeto documental em larga escala. Entre tantas outras afirmações, diz ele: *"É preciso confiar em coisas que se consegue compreender no ato mesmo de fotografar. Uma força que empurra, um atração não se sabe vinda de onde. Algo muito muito mental, mas que não se deve analisar. Algo que nos desloca para uma parede, para uma árvore, para uma posição à direita da parede, à esquerda da árvore."* Então ele está dizendo como se conduziu para fazer uma determinada imagem, que vai ser tratada como documento, que será re-fotografado por outro fotógrafo em outro momento e, aí sim, vai ser analisado no tempo. Então cada fotógrafo tinha uma postura, a do Depardon foi dessa.

Outra fotógrafa chamada Dominique Auerbach, por exemplo, se propôs a registrar as cercanias de uma autoestrada, dentro de uma perspectiva de documentar lugares comuns, já que, diz ela, *"espaços públicos de nossa vida cotidiana que comprovam a uniformização da estética e do modo de vida"*. Segundo a fotógrafa, *"delineia-se uma nova civilização urbana. A distinção entre cidade e campo não é mais evidente. Os lugares comuns resultantes de projetos urbanísticos e paisagísticos são os novos pontos de orientação de nossos espaços de vida e de trabalho, onde tudo é previsto segundo uma lógica permitindo eficácia e circulação rápida"*. Desta forma, são incorporadas ao projetos dimensões documentais, tanto em conteúdo quanto em forma, que dificilmente entraria em cena por outras vias.

O OPP trabalha com três vertentes: a paisagem, a fotografia e o tempo, e a inclusão dessa dimensão qualifica de maneira especial e única o projeto, como já assinalamos. A re-fotografia é, no dizer dos gestores do projeto, o *“recurso utilizado para apreender a paisagem na sua quarta dimensão, a do tempo.”* Como ressaltou Ana Maria Galano (2000), esse procedimento de re-fotografia é *“calcado na experiência realizada pelo serviço Restauration des Terrains en Montagne, criado em 1882, e que, entre 1886-1940, acumulou um vasto arquivo fotográfico acompanhando obras de contenção de encostas, de reflorestamento etc.”*, o que nos dá bem a dimensão de como o OPP é tributário das experiências de documentação empreendidas pela fotografia deste Maxime de Camps.

Hoje em dia a re-fotografia é praticada no OPP em intervalo regulares de um ano a partir da imagem de um dos “fotógrafos-artistas” convidados. Então o “fotógrafo-artista” fotografa o que ele acha importante e isso é re-fotografado por outros fotógrafos a partir de protocolo que ele estabelece na sua foto. A cada ano uma nova fotografia é tirada do mesmo ângulo, com o mesmo enquadramento, a mesma lente, na mesma estação do ano e, se possível, na mesma hora da fotografia original. Nos dois primeiros anos, cabe ao “fotógrafo-artista” tirar a foto que, por vezes, atesta mudança, mas pode apenas registrar permanência ou mudanças quase imperceptíveis. A partir do segundo ano é o fotógrafo local que vai produzir aquela foto. Esse procedimento é combinado com o da vigília fotográfica, que busca registrar em permanência as modificações físicas que surgem. Todos esses fazeres fotográficos têm como produto a série fotográfica, já que uma fotografia isolada pode dar muita informação, mas não te permite consolidar uma análise daquela situação.

As séries fotográficas começam com dípticos que incitam a uma leitura comparativa do tipo antes e depois. Só que tem o antes e o depois

não dá a linha evolutiva, ao passo que com a vigília fotográfica que se produz a partir das re-fotografias constitui-se uma série que explicita a cadeia de evolução dos fatos. Confrontados com as séries de imagens que mostram a transformação de uma paisagem bastante conhecida, as pessoas têm reações que vão muito além da simples constatação de mudanças. Como explica um gestor do projeto, *“as fotos não eram vistas como documentos. Muito depressa, o olhar dos entrevistados visava muito além, enquanto ressuscitavam pela palavra um mundo laborioso de madeireiros, pastores, agricultores, artesãos e operários. As fotos de paisagens, enquanto tal, não tinham para eles mais sentido do que um cenário de teatro sem atores e sem peça para animá-lo. Uma vez o cenário avaliado, eles falavam para reviver o drama que ali se desenrolara ao longo de cem anos: o da morte de uma sociedade rural, ilustrada pela volta à vida vegetal. Através desta visão de seu território, os agricultores pareciam indicar que só a ação e sua reatualização pela palavra podiam dar sentido às paisagens impressas em papel esmaltado que, sem elas, não passariam de ‘naturezas mortas’”*.

O trabalho do *Observatoire Photographique du Paysage*, portanto, toma em consideração não apenas a paisagem em si, mas leva em conta o que eles chamam de estruturas paisagísticas, ou seja, aquela paisagem inserida em um contexto mais amplo de transformação que levou ela a ficar daquela maneira. A partir daí se constituem itinerários fotográficos, que são analisados por uma comissão de especialistas, mas que se constituiu a partir trabalho de um fotógrafo “fotógrafo-artista” que vai estabelecer. E a partir daí se vai discutir a produção fotos suplementares, de pontos de vistas suplementares, os quais vão enriquecer a análise do ponto de vista do fotógrafo. Toda imagem é arquivada com as informações básicas: o nome do fotógrafo; a data; a cota da imagem, latitude e longitude; e uma legenda.

Além disso, a imagem é acompanhada por o que eles chamam de *carnet de route*, que é uma espécie de anotação de campo com todas as informações técnicas, uma grade de análise em que o fotógrafo explica por que ele escolheu aquele ponto de vista.

O professor de arquitetura Jean-Pierre Le Dantec, citado por Galano (2000), ao analisar os resultados do projeto, expõe com muita clareza o alcance da função social desse trabalho: *“Com os observatórios, concebidos como atividade sistemática e permanente, não há mais apenas memória e a crônica do tempo presente nas fotografias. Apropriadas por agricultores, representantes do saber técnico-científico sobre agricultura, ecólogos, técnicos em proteção ambiental, ecologistas, arquitetos, paisagistas, autoridades administrativas eleitas, membros de partidos políticos e de associações de proteção da natureza, responsáveis de administração de espaços protegidos etc., as fotografias ganham uma grande densidade social devido a suas múltiplas e diferenciadas leituras”*.

Parte II

Considerações sobre a fotografia como instrumento de pesquisa

Uma fotografia pode ser o ponto de partida de uma reflexão antropológica ou o resultado dessa reflexão. No entanto, jamais poderá se constituir na própria reflexão em si, já que a fotografia, por natureza, é eminentemente descritiva, sem prejuízo das suas dimensões simbólicas e opinativas. Ela descreve, representa ou até mesmo interpreta tudo o que pode ser visto e somente isso, ficando fora do seu alcance a apresentação de conceitos, ideias e processos de raciocínio.

Produto de uma série de escolhas, a fotografia é um ato cultural que reflete a maneira de pensar e ver o mundo do seu autor (Novaes, 1998:117) tanto quanto os objetivos que motivaram a sua produção. “*Você fotografa o que vê, e vê o que é*”, já sentenciou o fotógrafo José Medeiros, um dos mais reconhecidos olhares sobre a realidade brasileira da segunda metade do século XX. Além disso, como demonstra Bezerra de Menezes (2003), a fotografia só pode ser corretamente apreendida quando se leva em conta toda a sua “biografia”, da produção ao circuito de exibição. Isto é particularmente importante no caso de imagens produzidas por terceiros que venham a fazer parte do corpus fotográfico da pesquisa.

Quando produzida por antropólogos no âmbito de uma pesquisa, é de se esperar que tenha mais densidade de conteúdo, até porque o olhar do autor já está instrumentalizado pela disciplina, tendo sido treinado para localizar e destacar aspectos do mundo visível que ensejam ou atestam questões de relevância antropológica. A fotografia pode colocar-se, então, como um ponto de partida para uma reflexão antropológica. É este o caso,

também, de quando ela é produzida por indivíduos pertencentes ao universo em estudo, e aí se constituem em objeto da própria pesquisa. Quando é produzida pelo pesquisador com a função específica de atestar conclusões, por sua vez, a fotografia se apresenta como o resultado de uma reflexão.

Em situação alguma, porém, ela pode explicitar o processo mesmo de reflexão, discriminar os conceitos e suas articulações e tudo mais que rege o tratamento reflexivo das informações prospectadas pela pesquisa. Além disso, somente no campo da arte – ou em alguns momentos do fotojornalismo – a fotografia pode ser completa em si mesma, prescindindo de uma legenda. No contexto da construção de um saber no campo das ciências sociais, para produzir sentido, ela precisa ser lida de forma específica, ou seja, ter seu conteúdo redescrito e reinterpretado através do discurso textual, oral ou escrito. Isso porque, neste caso, ela não pode ficar limitada a uma dimensão sensorial de percepção nem à informação mais evidente e literal. O sentido de uma imagem para as ciências sociais depende de como seu conteúdo é percebido à luz dos pressupostos teóricos e procedimentos metodológicos que presidem a reflexão científica deste campo do conhecimento.

Isso posto, podemos considerar que a utilização da fotografia pelas ciências sociais – seja como fonte de dados, instrumento auxiliar para pesquisa ou mais um elemento do discurso final – coloca, como questões maiores a serem estudadas: 1) a constituição de um corpus fotográfico; 2) a produção da fotografia no curso da pesquisa; 3) a leitura da fotografia; e 4) a articulação entre texto e foto visando à construção de um discurso científico.

A leitura da imagem perpassa todas estas questões como um elemento fundamental na medida em que é através da análise e da

interpretação da fotografia que se chega à informação propriamente dita, ou seja, ao dado antropológico que é a razão de ser da pesquisa. A natureza desta informação depende diretamente da abordagem de interpretação que tenha sido efetivada. Tomando a questão no sentido inverso, que tipo de informação a fotografia, e somente a fotografia, pode aportar à pesquisa antropológica, e como se poderia acessar a essa informação?

Os principais autores que têm trabalhado nesta área, citados ao longo deste texto, destacam as especificidades da informação visual e sua capacidade de incorporar novas dimensões à pesquisa antropológica. É nessa linha de raciocínio – de que a fotografia, além de reforçar o desempenho de outros instrumentos de pesquisa, tem em si um potencial de prospecção e de explicitação de informação que lhe é próprio e exclusivo - que o nosso trabalho se inscreve.

Para chegarmos a este aspecto da questão, convém considerarmos algumas características inerentes ao corpus fotográfico de uma pesquisa. Ele pode compreender, além das fotografias produzidas no âmbito da pesquisa, imagens de diversas procedências, tais como álbuns de família e similares, reportagens e outros tipos de documentação fotográfica, como relatórios científicos ou administrativos, registros policiais etc.

Toda e qualquer fotografia desse conjunto deve ser analisada e conseqüentemente utilizada tendo em conta as suas especificidades e o contexto de sua produção, inclusive os aspectos estritamente técnicos. Uma distinção fundamental a ser considerada em primeiro lugar é a natureza endógena ou exógena da imagem, também denominada *êmica* (endógena) ou *ética* (exógena). As fotografias de natureza êmica são aquelas produzidas pelos membros da comunidade estudada e estão impregnadas, forçosamente, da representação que eles fazem de si próprios. Assim sendo, essas fotografias expressam de alguma forma a identidade social do grupo

em questão. Já a fotografia feita pelo pesquisador, de natureza ética, pelas mesmas razões é sempre uma hipótese a ser confirmada com base no conjunto de dados recolhidos pelos diversos procedimentos de pesquisa.

As fotografias, portanto, podem funcionar como instrumentos de investigação ou se constituírem no próprio objeto da pesquisa, como é o caso das imagens de natureza ética. Vale lembrar que uma mesma imagem pode mudar de natureza e até cumprir diversas funções ao longo da pesquisa. É o caso, por exemplo, de uma fotografia feita pelo pesquisador que acaba na parede da casa de seu informante, passando assim de ética à ética. Ou, ainda, quando uma fotografia produzida nos primórdios da pesquisa e utilizada primeiramente como apoio a uma entrevista – técnica que abordaremos adiante - acaba sendo utilizada no discurso final, como evidência ou elemento esclarecedor.

Quanto às imagens produzidas no curso da pesquisa, há aquelas feitas pelo próprio pesquisador ou por alguém da sua equipe e as tiradas por membros da comunidade estudada, sob a coordenação do pesquisador ou de forma independente (Tacca, 1986). Enquanto instrumentos de pesquisa, essas imagens podem ser dois tipos, que correspondem a dois momentos do trabalho do pesquisador: há a fotografia feita com objetivo de se obter informações e a fotografia feita para demonstrar ou enunciar conclusões (Guran, 1997).

A fotografia produzida “para descobrir” corresponde àquele momento da observação participante em que o pesquisador se familiariza com seu objeto de estudo e formula as primeiras questões práticas com relação ao trabalho de campo propriamente dito. É nesse momento que o pesquisador negocia, de fato, a aceitação da sua presença no grupo, o que vai viabilizar, na prática, a própria pesquisa. Em muitas situações a fotografia, embora possa parecer a princípio um fator complicador, acaba

por estabelecer um elo entre pesquisador e o grupo e pode até se constituir em moeda de troca simbólica, numa espécie de dom e contradom que contribui para viabilizar a pesquisa (Travassos, 1996).

Este primeiro momento é marcado pela *impregnação*, no sentido utilizado por Olivier de Sardan (1995:79), quando o pesquisador vivencia pela primeira vez o cotidiano de uma comunidade e começa a “perceber alguma coisa” sem, no entanto, saber exatamente do que se trata. Grande parte das coisas percebidas nesta etapa fica no campo das sensações, não chegando a se transformar em dado, mas contribui para balizar o trabalho de campo. O pesquisador tem, a esta altura, mais perguntas do que respostas e as fotografias vão refletir essa situação. As fotos obtidas nesta fase podem ser utilizadas diretamente em entrevistas com os informantes e como referência para a construção progressiva do objeto de estudo. Essas imagens vão se tornando mais ricas em informação na medida em que o pesquisador for avançando na compreensão da problemática estudada, podendo voltar a ser utilizadas em outras etapas do trabalho para enunciar ou explicitar conclusões.

Fotografar “para contar” corresponde ao momento em que o pesquisador faz a síntese do seu trabalho, através da articulação, a partir do seu instrumental teórico, entre as suas premissas e as informações obtidas ao longo da pesquisa. A fotografia pode, neste momento, ser utilizada para destacar, com segurança, aspectos e situações marcantes da cultura estudada, e para dar suporte à reflexão apoiada nas evidências que a própria imagem apresentar. Embora estejam aqui didaticamente apresentadas como separadas no tempo, é importante notar que essas etapas tornam-se mais e mais concomitantes na medida em que avança a pesquisa de campo.

Fotografar para descobrir

São muitas as contribuições que a fotografia pode trazer ao processo de prospecção de informações antropológicas, e vamos tentar inventariá-las a seguir. Cabe ressaltar, porém, alguns aspectos inerentes à própria natureza da fotografia que são indicadores do que ela pode nos dar.

Por ser uma imagem, a fotografia pertence ao que Vilém Flusser (1985) classifica com o “mundo da magia”, por oposição ao “mundo da consciência histórica”, constituído a partir da invenção da escrita linear. Segundo Flusser, a escrita linear funda uma nova ordem no processo de construção da cultura, estabelecendo a primazia de um sistema linear de pensamento lógico baseado precipuamente no princípio de causa e consequência que se desenvolve no tempo linear da história. Isto porque, ainda segundo Flusser, é justamente o advento da escrita linear que marca o nascimento da história. Até então, a percepção e a representação do mundo se inscreviam no tempo circular do mito, ou seja, do “mundo da magia”. A partir da ruptura representada pela escrita, o processo de produção do conhecimento vai cada vez mais se sedimentando e se apoiando em textos escritos em detrimento das imagens, que passam a ser consideradas válidas apenas para o deleite do espírito.

Esta situação se inverte definitivamente com o advento da fotografia, primeira imagem técnica, um produto dos textos científicos, portanto pertencente ao “mundo da consciência histórica”, mas também ao “mundo da magia”, já que é, antes de mais nada, uma imagem (Flusser, op. cit.; Machado, 1998). Este duplo pertencimento faz da fotografia uma ponte entre esses dois “mundos”. Por ser resultado da ação de um aparelho é tributária da credibilidade acordada à tecnologia, e por isso quase que substitui o próprio mundo visível – a princípio, se acredita na fotografia

como nos próprios olhos – mas, por ser imagem, fala aos sentidos primeiro que à razão.

Além disso, sua capacidade de apreender muito rapidamente uma situação lhe permite inventariar cenários, eventos e circunstâncias com precisão e abrangência muito superior à memória ou ao resultado obtido com apontamentos. Ela registra ainda o fugidio, o apenas entrevisto, o inusitado, e, desta forma, abre novas perspectivas para a observação de um fato.

“O poder da fotografia - explica o fotógrafo Edward Weston (1966:154) – reside na sua capacidade de recriar o seu objeto nos termos da realidade básica dela e de apresentar esta recriação de tal forma que o espectador sinta que está diante não apenas do símbolo daquele objeto, mas da própria essência dele revelada pela primeira vez.”

Por tudo isso, creio que a contribuição mais importante que a fotografia pode trazer à pesquisa e ao discurso em ciências sociais reside no fato de que, pela sua própria natureza, ela abre as vias para uma percepção do mundo visível diferente daquela propiciada por outros métodos de investigação. Na percepção acurada de Pierre Bourdieu⁴³, *“a fotografia é, de fato, uma manifestação da distância do observador que registra e que não esquece que registra (...) mas que pressupõe também toda a proximidade do familiar, atento e sensível aos detalhes imperceptíveis que a familiaridade lhe permite apreender e interpretar de imediato (...) tudo o que, por ser infinitamente pequeno, escapa frequentemente ao etnólogo mais atento.”*

⁴³ Trecho extraído do texto de Pierre Bourdieu *Ein Soziologischer Selbstversuch*, Frankfurt: Suhrkamp, 2002, citado por Franz Schultheis no prefácio de *Images d'Algérie – une affinité élective*, de Pierre Bourdieu (2003)

Assim sendo, transforma-se em via de acesso a informações que quase certamente não poderiam ser obtidas por outros meios. Definidas por Maresca (1996:113) com “*as trocas que passam pelo silêncio, pelos olhares, expressões faciais, mímicas, gestos, distância etc*”, essas informações podem ser úteis mesmo quando não nos é possível enquadrá-las no contexto lógico do discurso científico.

É exatamente essa possibilidade de uma percepção diferenciada de uma realidade social obtida pela fotografia que viabiliza o estudo do que Piette (1992:11) chama de “*mode minuer de la réalité*”, que “*são identificações laterais, aspectos irrisórios, algumas indeterminações, coisas a considerar ou a desprezar, que são e ao mesmo tempo não são*”. A fotografia, afirma Piette (1996:149), é o “*meio ideal para se descobrir esses detalhes e estimular um novo olhar sobre a vida social*”.

Nem tudo o que é perceptível através da fotografia se concretiza em dado manipulável cientificamente, mas, mesmo quando se trata de uma simples impressão, o registro fotográfico pode ajudar a fazer emergir algumas pistas que permitirão uma melhor compreensão da dimensão social estudada (Olivier de Sardan, 1987; 1995). É o que nos diz Cauiby Novaes (1998:116), quando afirma que “*(...) o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e aprendem mentalidades. (...) Certos fenômenos, embora implícitos na lógica da cultura, só podem explicitar no plano das formas o seu significado mais profundo.*”

Como enuncia Edwards (1997:53-54), é justamente por isso que, no campo da antropologia, “*a fotografia torna-se o espaço para a articulação de outras abordagens e outras formas de expressão e consumo. Ao fazer*

isso, ela estabelece uma fluidez entre o científico e o popular, realismo e expressionismo, assimilando um uso mais amplo da fotografia e de imagens normalmente descritas como etnográficas.”

Na prática de uma pesquisa, um dos aspectos mais importantes, a meu ver, é que a fotografia pode ser ao mesmo tempo o ponto de partida de uma reflexão e o resultado final. Ou seja, ela pode, em termos visuais, “*fazer uma pergunta e buscar a resposta a essa mesma pergunta*” (Cartier-Bresson, 1976:7). Isso porque, como foi enunciado, a fotografia é capaz de captar indícios que podem abrir novas possibilidades para a compreensão e absorção de um fato (Krebs, 1975).

Nesta linha de raciocínio, uma das potencialidades da fotografia é a sua capacidade de destacar um aspecto particular de uma situação que se encontra diluído em um vasto campo de visão, explicitando desta forma a singularidade e a transcendência de uma cena. Como explica Pierre Fatumbi Verger (1991:168) “*a fotografia tem a vantagem de parar as coisas (...) e, desta maneira, permitir que se veja o que só tinha sido entrevisto e imediatamente esquecido, porque uma nova impressão veio apagar a precedente, e assim por diante, e o visto vira uma coisa esquecida (...)*”. É justamente essa especificidade do registro fotográfico, que faz com que a fotografia forneça “*de imediato esses ‘detalhes’ que constituem o próprio material do saber etnológico*”, como observou Roland Barthes (apud Scherer, 1992:34), na mesma linha do que Piette iria propor mais tarde.

Em um plano mais concreto, a fotografia tem se mostrado muito eficaz no estudo das relações sociais a partir da postura corporal e da linguagem gestual, a exemplo da obra seminal de Bateson e Mead. É neste campo que a fotografia mostra sua capacidade “*inquiridora*”, quando apresentada às pessoas fotografadas ou a outras do mesmo grupo,

cumprindo o papel de perguntas (instrumento-chave). Ela contém um inventário complexo e revelador de elementos que são sempre vistos com interesse por aqueles que estão nela representados. Isso porque através da imagem as pessoas podem reconhecer a sua própria realidade ali representada (Collier, 1968; Guran, 1986 e 1996a). Deste diálogo do indivíduo com a sua representação nascem observações que se constituem em preciosas informações que a partir daí terão vida própria e passarão a ser independentes da imagem que as motivou. Estimulados pelas fotografias, os informantes vão muito além do que está representado na imagem, já que uma das características da fotografia é justamente esse poder de desencadear ideias recorrentes em um processo que tem tanto de sensível como de racional.

Este procedimento de restituição da imagem, justamente por estabelecer uma relação de tipo não apenas racional com as pessoas estudadas, muito frequentemente se revela determinante para os rumos da pesquisa. Isso porque, como observou Malinowski (1989: iv) a partir das populações das Ilhas Trobriand, “(...) *o conjunto da tradição tribal como o conjunto da estrutura social se encontram guardados no mais inacessível dos materiais: o ser humano (...)* Exatamente como eles (os seres humanos) obedecem a seus instintos e aos seus impulsos sem saber estabelecer uma só lei de psicologia, os indígenas se submetem ao poder coercitivo e às obrigações do código tribal sem compreendê-los.”

Para não se perder a relação mágica que tem esse mecanismo de leitura pessoal da imagem pelo observador, é aconselhável se conservar a associação das observações do informante com os elementos da imagem que as propiciaram. Isto pode ser feito através do registro gravado ou, quando este não for possível, com anotações em torno da própria imagem fotocopiada em um papel maior. Assim, quando um personagem ou detalhe

motivar um comentário específico, este comentário é anotado nas margens da imagem, com um traço ligando as anotações ao respectivo elemento da imagem. Esse procedimento é particularmente eficaz na descrição de realidades visualmente complexas, de cenas rituais, postura corporal, indumentária, trabalhos manuais etc.

Sobre a eficiência de uma fotografia

Para que uma fotografia cumpra suas funções na pesquisa, é necessário que ela seja eficiente na tarefa de recolher e transmitir informações: uma fotografia malfeita é como um texto mal escrito cujo sentido escapa ao leitor. A utilização da fotografia se dá através da leitura da imagem, isto é, do reconhecimento das informações contidas na imagem, as quais propiciam uma reflexão científica. Por sua vez, uma fotografia é tão mais rica em informação quanto for a capacidade do leitor de perceber as suas nuances de representação. Esse processo implica em uma precisa articulação entre forma e conteúdo, cabendo à primeira dar evidência ao segundo.

Esta noção de eficiência da imagem fotográfica, para ser melhor compreendida, deve levar em conta as especificidades da fotografia como meio de expressão, bem como a lógica do seu processo de produção.⁴⁴ Temos de considerar também que nem tudo que se vê pode ser fotografado, ou seja, pode ser traduzido de forma eficaz através da linguagem fotográfica.

No que concerne à sua própria natureza, o ato de fotografar implica

⁴⁴ A esse respeito, ver Achutti (1997) e Guran (1986, 1992, 1994 e 1996b)

sempre e necessariamente na “*escolha de um enquadramento no espaço e de um instante no tempo*” (Horvat, F. 1990). A fotografia se realiza em um espaço de tempo muito curto, e esta particularidade resume toda sua singularidade e complexidade: trata-se de efetuar um reconhecimento antecipado de uma determinada cena, já que o que é visto não é mais foto, uma vez que já será passado no momento do *click*.

Esta característica singular da fotografia - a escolha do momento -, que a diferencia do cinema e do vídeo, é determinante para sua utilização como instrumento de pesquisa de campo. No caso do cinema e do vídeo, que trabalham com o plano contínuo, uma troca de ideias ao longo da filmagem entre aquele que opera a câmera e aquele que dirige a pesquisa é perfeitamente possível, assim como uma espécie de direção de cena. Ainda que seja desejável que o antropólogo acumule as funções de realizador, isto não constitui uma questão fundamental no caso do cinema e do vídeo como instrumentos de pesquisa (Mead, M. 1975:197). No que toca à fotografia, entretanto, as coisas são bem diferentes, uma vez que todo o processo se conclui em uma fração de segundo e repousa sobre um *momento intuído*. Não se trata, então, de compartilhar o enquadramento da realidade, mas sobretudo de prever (ou melhor, intuir) e captar um momento-síntese representativo de um aspecto do universo em estudo.

Peculiaridades como estas fazem da fotografia uma realização estritamente pessoal, resultado direto da interação entre o fotógrafo e o conteúdo da cena registrada. Contrariamente à utilização do cinema e do vídeo, o emprego da fotografia como instrumento de pesquisa é, portanto, uma tarefa a ser realizada pelo próprio pesquisador. Tanto mais que, tal como os outros procedimentos da pesquisa de campo, as operações para a tomada de fotografias são ao mesmo tempo de conteúdo e de forma

(Olivier de Sardan, 1987), uma vez que a postura do pesquisador-fotógrafo também faz parte da técnica de pesquisa, como veremos a seguir.

A percepção dos acontecimentos visando à sua tradução em imagens requer um certo tipo de interação com a realidade que é condicionada pelas necessidades específicas do ato fotográfico. Ao antropólogo não se pede que abandone sua condição de pesquisador - isto é, seus pressupostos científicos - para se tornar um “artista” - ou seja, alguém que está exclusivamente voltado para a expressão plástica. Entretanto, o pesquisador-fotógrafo precisa se colocar em um certo “comprimento de ondas” face aos acontecimentos, de modo que o raciocínio possa, por um momento, ceder a primazia à sensibilidade e à intuição. Na produção de uma fotografia, o essencial é a luz que desenha volumes e dá profundidade à cena, bem como as linhas e massas que se combinam para, dentro do recorte do visor, dar sentido ao que é registrado.

Esta especificidade do ato fotográfico condiciona o trabalho de campo. Em consequência, o pesquisador que tenha a responsabilidade de conduzir sozinho uma pesquisa não poderá, ele mesmo, explorar todas as potencialidades da fotografia como instrumento de pesquisa. Isto porque em várias situações ele seria obrigado a operar em dois registros diferentes. Por um lado, na sua tarefa de observação, teria de dar prioridade à sequência lógica de um ritual, por exemplo, inventariando por escrito os acontecimentos; e por outro lado, se fosse documentar fotograficamente, teria de dar prioridade à percepção plástica destes mesmos acontecimentos.⁴⁵

⁴⁵ Como veremos adiante, a plena utilização da fotografia como instrumento de pesquisa pressupõe um trabalho de equipe, no qual o pesquisador-fotógrafo não precisa ser necessariamente o responsável científico da pesquisa, podendo atuar com um pesquisador auxiliar.

A fotografia, enquanto extensão da nossa capacidade de ver, constitui-se naturalmente em um instrumento da observação participante (Rouillé, A. 1991) na busca de dados antropológicos. Ou seja, a função da fotografia é a de destacar um aspecto de uma cena a partir do qual seja possível se desenvolver uma reflexão objetiva sobre como os indivíduos ou os grupos sociais representam, organizam e classificam as suas experiências e mantêm relações entre si. Seu papel mais importante como método de observação, convém sublinhar, não é apenas expor aquilo que é visível, mas, sobretudo, tornar visível o que nem sempre é visto, como observou Paul Klee com relação à pintura (Read, H., 1985).

As entrevistas feitas com fotografias permitem, por exemplo, que aspectos apenas percebidos ou intuídos pelo pesquisador sejam *vistos* - e se transformem em dados - a partir dos comentários dos informantes sobre a imagem. Além disso, esses comentários funcionam também como pistas de indagações que o pesquisador pode fazer diante da imagem. É desta maneira que se pode aprofundar a leitura do texto visual, já que, como afirma Mauad (2005:467), “*a imagem não fala por si mesma, é necessário que as perguntas sejam formuladas*”.

Consideradas estas questões relativas à postura do fotógrafo e às funções que a foto pode exercer no seio de um trabalho de pesquisa, é na natureza mesmo do processo fotográfico que reside a chave para a sua boa utilização. A matéria-prima da fotografia é a face visível da realidade, que se encontra permanentemente em movimento. Cabe ao fotógrafo-antropólogo observar este movimento, selecionar o que for significativo a nível plástico e a nível científico, e registrá-lo fotograficamente. Fotografar é antes de tudo atribuir (ou reconhecer) valor a um aspecto determinado de uma cena. Este aspecto deve ser evidente e claro desde o primeiro olhar sobre a fotografia, como já observamos. Entretanto, é muito frequente que

uma fotografia desperte nossa atenção, ou até nos emocione, enquanto que uma outra, da mesma cena, não chegue nem a reter nosso olhar. O que faz a diferença entre essas duas situações é apenas e tão-somente a boa utilização da linguagem fotográfica.

Os elementos principais da linguagem fotográfica - tanto na fotografia a cores como na preto-e-branco - são a luz, a escolha do momento, o foco e o enquadramento, além das questões colocadas pelos diferentes filmes e objetivas.⁴⁶ Uma vez feitos os procedimentos técnicos - a medição da luz, o ajuste da velocidade de obturação, do diafragma e do foco - é a qualidade da luz, o enquadramento e a escolha do momento, ou seja, o instante em que o conjunto de fatores técnicos e os dados de conteúdo se integram e atingem a plenitude da expressão plástica que conferem toda a sua eficácia à imagem fotográfica. Nas palavras de Cartier-Bresson (1952), *“uma fotografia é (...) o reconhecimento simultâneo, numa mesma fração de segundo, da significação de um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato”*.

Cabe ressaltar que esta observação feita por Henri Cartier-Bresson há mais de cinquenta anos, como acontece com as principais questões relativas à linguagem fotográfica, continua válida para a imagem digital. Em que pesem as diferenças ontológicas entre esta e a fotografia analógica (ou icônica-indicial), a relação do operador da câmera com o mundo visível e a consequente tradução plástica da cena recortada continuam seguindo os mesmo parâmetros.⁴⁷

⁴⁶ Um estudo mais completo sobre a linguagem fotográfica pode ser encontrado em Guran, 1992. Sobre a questão da luz na fotografia, ver Moura, 1999, e sobre composição ver Linhares Filho, 1997 e 1998.

⁴⁷ Para uma abordagem inicial das questões colocadas pelo paradigma digital, ver a obra pioneira de Richtin, 1990; Machado, 1998; e Guran, 2005)

O ato fotográfico começa, então, pelo reconhecimento do conteúdo de uma cena, pela seleção de um aspecto que mereça ser destacado. Dentro do visor, excluem-se ou não certos elementos visuais – que, entretanto, representam também dados ou informações - com objetivo de destacar o aspecto essencial da cena segundo o ponto de vista escolhido. É fundamental eliminar ao máximo os elementos acessórios que possam poluir a mensagem principal ou concorrer com ela. Da mesma maneira que uma emissão radiofônica pode ser prejudicada por ruídos parasitas, a eficiência da comunicação fotográfica se reduz pela presença de elementos visuais desorganizados.

A imagem fotográfica se constrói a partir de um elemento visual que constitui o ponto de partida para a sua leitura. Este ponto deve ser reconhecido desde o primeiro olhar sobre a fotografia. Ele deve ser o primeiro elemento visual a despertar a nossa atenção, e espera-se que todo mundo comece a leitura da imagem por este ponto.⁴⁸ A ausência desse ponto, ou a existência de vários pontos com o mesmo nível de evidência, pode ser uma solução estética, mas de uma forma geral torna a imagem confusa e fraca.

Os procedimentos relativos ao enquadramento e à escolha do instante são ligados às questões técnicas (iluminação, objetivas, diafragma, foco, tipo de filme), mas eles dependem também e, sobretudo, da própria postura do fotógrafo face ao seu objeto de estudo. O pesquisador não é de modo algum um caçador de imagens, nem um trabalho científico pode constituir-se de imagens "roubadas". É verdade que a foto instantânea, como um flagrante jornalístico, é um elemento essencial do discurso fotográfico.

⁴⁸ Não confundir esta noção de elemento dominante na composição de uma fotografia com a idéia de *punctum* desenvolvida por Roland Barthes (1980). O *punctum* de Barthes é o ponto de uma imagem que mais nos toca no plano subjetivo. O *punctum* pode, então, coincidir ou não com o ponto de partida da leitura de uma imagem, ou aparecer somente depois de uma análise mais apurada desta.

Mas, no que concerne à pesquisa, é mais importante a documentação das ações e atitudes que se repetem - o que exige sempre a escolha do momento mais rico em significações - do que tirar fotos como um "paparazzo", com o risco de perturbar uma determinada situação e até mesmo comprometer toda a pesquisa.

O respeito ao outro, tanto no que é relativo às relações pessoais quanto às sociais (por exemplo, no que toca aos espaços públicos e os privados), é um dos pontos mais importantes a serem observados se queremos obter bons resultados a partir de um trabalho fotográfico. Como sabemos todos, a fotografia desde a sua invenção sempre foi alvo de preconceitos e interpretações das mais diversas em todas as culturas.⁴⁹

Esta atitude de respeito tanto às pessoas quanto ao método de trabalho foi muito bem destacada por Bateson (1942:49), ao comentar sua pesquisa com M. Mead em Bali, já citada anteriormente mas que, pela sua pertinência, merece ser lembrada: *"Nós procuramos fotografar os acontecimentos normalmente e com espontaneidade, ao invés de decidirmos segundo nossos próprios parâmetros e em seguida pedirmos aos balinenses que representassem o que tínhamos decidido em um local mais bem iluminado. Os aparelhos fotográficos foram tratados em campo como instrumentos de registro, e não como um meio para ilustrar as nossas próprias teses."*

Fotografar para contar

A fotografia feita "para contar" é aquela que visa especificamente a

⁴⁹ Sobre a relação com o Outro, no contexto de uma pesquisa fotográfica-antropológica, ver Guran (1996a).

integrar o discurso, a apresentação das conclusões da pesquisa, somando-se às demais imagens do corpus fotográfico e funcionando, sobretudo, na descrição e na interpretação dos fenômenos estudados. É geralmente produzida quando o pesquisador já pode identificar os aspectos relevantes cujo registro contribui para a apresentação de sua reflexão. Como já foi dito, nada impede, porém, que fotografias feitas na primeira fase da pesquisa - a “de descobrir” - passem por uma releitura e venham a integrar o discurso final nesta categoria.

Para que a utilização da fotografia seja eficaz na apresentação das conclusões da pesquisa, é necessário que haja uma articulação entre as duas linguagens, a escrita e a visual, de modo que uma complemente e enriqueça a outra. Na verdade, trata-se de concatenar dois discursos distintos que só funcionam juntos se dialogarem entre si. As fotografias, para facilitar a leitura, devem ser ordenadas de modo a produzirem um sentido por si mesmas em seu conjunto e, também, individualmente na sua relação com o texto. Para tanto, é vantajoso que elas se intercalem ao texto, formando um todo com as informações escritas. Desta forma, a narrativa é enriquecida, par e passo, pela informação visual, que dialeticamente ganha força, por sua vez, pela leitura textual do que representa.

Nesta articulação, a fotografia pode: a) suceder ao texto apresentando-se como explicação complementar ou como evidência de um aspecto descrito ou comentado; ou b) funcionar como ponto de partida para uma reflexão.⁵⁰ O primeiro caso é aquele em que a fotografia participa da descrição do universo físico da pesquisa, bem como de rituais, procedimentos tecnológicos, relações sociais, etc. O apoio da fotografia propicia uma descrição mais completa e detalhada de situações complexas, de ações rápidas. Ela pode, por exemplo, marcar as etapas de um ritual,

⁵⁰ Cf. Attané & Langewiesche (1997).

destacar a posição precisa dos personagens, seus gestos, indumentárias, pondo em evidência aspectos que dificilmente poderiam ser traduzidos claramente apenas pela linguagem escrita. A preocupação em bem descrever as situações em campo foi o que levou Malinowski (1985) a investir tanto na documentação fotográfica, como podemos constatar pela leitura do seu diário de campo.⁵¹

A fotografia pode funcionar, também, como uma espécie de “encenação” da reflexão antropológica, a qual passa a se desenvolver a partir da imagem. A função da fotografia é então definida como *ilustração interpretativa* por Attané & Langewiesche (1997), que explicam que “*a fotografia põe em evidência aspectos da realidade estudada que são detectados tanto no discurso dos informantes quanto nas entrevistas ou nas diversas formas de observação. Ela constitui-se, então, em dado suplementar ao mesmo tempo em que ilustra uma etapa da reflexão antropológica. Sua utilização implica em um vai-e-vem constante entre a reflexão antropológica e os dados apresentados na imagem.*” Um exemplo da utilização radical deste recurso é o já comentado clássico de Bateson & Mead, *Balinese Character - A photographic analysis*, que continua sendo, mais de cinquenta anos depois da sua publicação, a principal obra de referência quanto à utilização da fotografia tanto para descobrir quanto para contar no campo da antropologia.

Em resumo, a utilização da fotografia pela antropologia pressupõe, como condição prévia e imprescindível, que cada campo se familiarize com as especificidades do outro. Na prática, é necessário que o antropólogo se “alfabetize visualmente” e que o fotógrafo tenha pleno conhecimento dos fundamentos teóricos e metodológicos da pesquisa antropológica.

⁵¹ Cf. Samain (1995).

Novas práticas, novas linguagens, novos produtos

Como vimos, na sua prática de campo, a fotografia produzida no âmbito de uma pesquisa incorpora toda a experiência acumulada pelo fazer fotográfico desde o primeiro daguerreotipo, com destaque pelas conquistas técnicas, estéticas e operacionais dos fotógrafos *flâneurs* da fotografia humanista de tradição francesa, dos praticantes da *street photography* na tradição anglo-saxônica, do fotojornalismo e da fotografia de documentação. Em outras palavras, toda a experiência fotográfica de diálogo com o mundo visível tem sido recuperada e reformatada pela antropologia – e mais recentemente também pela história oral – para responder às demandas metodológicas da disciplina. O que vemos acontecer cada vez mais de uns tempos para cá é um movimento no sentido inverso, como uma realimentação desse mesmo processo, por parte da fotografia documental, dessa experiência fotográfica incorporada e requalificada pela pesquisa científica.

A fotografia documental, que há vinte anos chegou a ser considerada um gênero em extinção, tem conhecido um desenvolvimento surpreendente devido, em grande parte, à popularização da imagem digital e à ampliação dos circuitos de distribuição e consumo da informação visual que essa tecnologia colocou à disposição de todos. Mesmo fora do domínio da internet – consta que somente no Facebook houve um bilhão e meio de *uploads* nos primeiros momentos deste ano de 2013 – são inúmeros os sinais da importância da fotografia documental, expressa por livros e publicações especializadas. É o caso da revista francesa *6 Mois*,⁵² inteiramente dedicada à fotografia de reportagem e documentação, que não

⁵² Revista bianual dirigida por Laurent Beccaria e Patrick de Saint-Exupéry, www.6mois.fr.

apresenta anúncios publicitários, e sobrevive unicamente da venda ao público. Outro exemplo é a espanhola *Exit*, que publicou recentemente um número exclusivamente dedicado ao “Novo documentarismo”.⁵³

No campo da arte contemporânea, a fotografia documental tem firmado terreno, tanto na sua expressão vernacular (ver, por exemplo, a *landart* e *bodyart*) ou recriada, como uma ficção documental reivindicada e plenamente assumida. Um dos autores mais expressivos dessa corrente que fcciona uma cena testemunhada, com todos os requintes de uma produção fotográfica, é Mahomed Bourouissa, que produziu uma série sobre as favelas cariocas.⁵⁴

A experiência gerada por essa interface entre documentação fotográfica e pesquisa científica vem gerando frutos há muitas décadas, mas nos últimos anos temos assistido a uma produção mais expressiva de obras que visam, sobretudo, a dar conta de uma situação socialmente complexa, articulando testemunhos orais e fotografia. Uma das primeiras e mais reconhecidas obras do gênero é *Let Us Now Praise Famous Men*, de James Agee com fotografias de Walker Evans, publicado em 1941. Desenvolvido a partir de uma reportagem encomendada pela Fortune Magazine em 1936, o livro descreve a vida de três famílias de pequenos proprietários rurais do estado norte-americano de Alabama nos anos que se seguiram à Grande Depressão. Apesar de ser considerada uma obra prima de reportagem, com destaque para as fotos de Weston, que expõem de forma silenciosa mas contundente todo o drama da Depressão, o livro vendeu apenas 600 cópia na primeira edição. Reeditado em 1960, ganhou reconhecimento mundial pela dinâmica da narrativa, que revela o

⁵³ *Exit Imagen y cultura - Nuevo documentarismo/New documentalism* - N. 45, 2012. Publicação trimestral da editora Olivares y Asociados, Madri.

⁵⁴ www.mohamedbourouissa.com. A série sobre as favelas cariocas, intitulada “Periféricos”, foi apresentada no *FotoRio 2009* (<http://www.fotorio.fot.br/2009/>).

envolvimento do autor com o tema e dá a palavra aos principais protagonistas da reportagem, e pela contundência das imagens de Evans, vistas como uma obra prima de documentação fotográfica.

Outra obra de referência no gênero é *A Russian Journal*, fruto da parceria de John Steinbeck, ganhador do Prêmio Nobel em 1962, com o fotógrafo Robert Capa. Publicado em 1948, o livro narra a viagem dos autores à União Soviética com objetivo de apresentar o país sem os preconceitos exacerbados pela Guerra Fria e, para tanto, discorre sobre a vida de pessoas simples de diversas cidades russas. No que toca ao aspecto que mais nos interessa, a obra se destaca pela perfeita interação entre escritor e fotógrafo, que se reflete na articulação entre texto e foto. Capa, ao fazer essa viagem à URSS, por sua vez, era reconhecido como o maior fotógrafo de guerra da época. Steinbeck já era um autor amplamente reconhecido, tendo escrito outro livro de clássico sobre os efeitos da Grande Depressão no campo, *The grapes of wrath* (1939). O livro narra a saga de uma família de bóias-frias em busca de trabalho na Califórnia e foi levado ao cinema por Jonh Ford (1940) com enorme sucesso.

Embora estas obras tenham marcado um gênero a ser seguido, foi a partir dos anos 1980, sobretudo nos Estados Unidos da América, que começaram a proliferar publicações de fotografia documental que dialogam mais diretamente com as ciências sociais, principalmente com as propostas da história oral, de forma mais rigorosa ou simplesmente intuitiva.⁵⁵ A estas se somam aquelas que dialogam com obras literárias, seja romance ou

⁵⁵ É o caso, para citarmos alguns exemplos mais recentes, de *Local Heros – Changind America* (2000), organizado por Tom Rankin, dentro de um projeto do Center for Documentary Studies da Duke University em colaboração com o Center for Creative Photography da Universidade do Arizona; de *Doner la parole / Hear them speak*, de Raymond Depardon (Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain / Steidl, 2008); e de *Refugee Hotel*, com fotografia de Gabriele Stabiel e texto de Juliet Linderman (San Francisco: Voice of Witness / McSweeney's Books, 2012). Todos esses livros apresentam testemunhos e histórias de vida das pessoas fotografadas.

poesia,⁵⁶ um gênero bastante difundido, além, naturalmente, das monografias de autor sobre temas dos mais variados que cada vez mais privilegiam a visão pessoal do autor, ou seja, o “comentário” que, conforme já destacamos, é um dos elementos que caracterizam a documentação fotográfica como gênero.⁵⁷

⁵⁶ Uma pioneira do gênero entre nós é Maureen Bisilliat, com obras que dialogam com Guimarães Rosa (1969), Carlos Drummond de Andrade (1977), Euclides da Cunha (1982), João Cabral de Melo Neto (1983), Adélia Prado (1995) e Jorge Amado (1996). Mais recentemente, outro exemplo marcante pelo envolvimento do autor com o tema é a releitura visual feita da obra de Graciliano Ramos feita por Tiago Santana com o concurso do texto de Audálio Dantas (2006).

⁵⁷ São incontáveis os bons exemplos de trabalhos no gênero aqui e no exterior, mas, apenas a título de exemplo de cada tipo de abordagem, destacamos *Correspondence new-yorkaise*, de Depardon 1981), uma espécie de diário fotográfico pessoal do autor; *Paisagem Submersa*, de João Castilho (2008), Pedro David e Pedro Motta, obra que, dentre outros méritos, destaca-se por ser um trabalho coletivo; Evandro Teixeira com *Canudos 100 Anos* (1997), com textos de Antônio Callado; e as extraordinárias obras de Gaciela Iturbide *El baño de Frida* (2008) e *Juchitán de las Mujeres (1979-1989)* (2010).

A descrição visual densa como proposta de documentação

Na busca de uma prática de trabalho de campo que, ainda que com limitações de tempo, desse conta de apresentar fenômenos sociais complexos de forma rigorosa, desenvolvemos um procedimento de fotografia documental que denominamos de uma *descrição visual densa*, numa aproximação estendida do consagrado método preconizado pelo antropólogo Clifford Geertz.⁵⁸

Tratando das especificidades do trabalho do etnólogo, Geertz explica que *“o que o etnógrafo enfrenta, de fato (...) é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. (...) Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.”* (op.cit.)

Apoiada nesse princípio, a prática fotográfica assume a função precípua de se colocar a serviço do registro mais minucioso possível de todos os aspectos explícitos e implícitos da vida social, associando-o a relatos dos atores sociais envolvidos com o assunto fotografado e a uma contextualização das condições de produção do material. Na produção das imagens, o fotógrafo deve ter em mente que seu trabalho vai contribuir para a pesquisa em dois eixos distintos mais conexos, que são o levantamento de informações e a descrição do fenômeno estudado. Ou seja, ele deve

⁵⁸GEERTZ, Clifford, 1978. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

“fotografar para descobrir” - o registro do que representa o cerne ou aspectos destacados do fenômeno estudado e “fotografar para contar” – quando as imagens são fundamentais para dar conta da complexidade do fenômeno, ainda que apoiadas por um texto (Guran, 2000).

A associação do registro visual aos relatos de histórias de vida das comunidades fotografadas amplia o universo de referências da pesquisa, possibilitando a criação de narrativas coordenadas onde o visual e o oral se complementam na produção do texto significativo. Adota-se, assim, o princípio da intertextualidade segundo o qual todos os textos sociais são lidos e interpretados com base em outros textos que lhe fornecem sentido de oportuniza a sua interpretação pela coletividade (Kristeva, 1969).

Essa proposta está sendo implementada, pela primeira vez de forma ampla e conclusiva no projeto *Nordestes Emergentes* desenvolvido pela a Fundação Joaquim Nabuco (PE), que tem como objetivo levantar subsídios para redefinir a proposta museográfica do Museu do Homem do Nordeste.⁵⁹ Para melhor entendermos a aplicação do método proposto, cabem algumas informações sobre o projeto no qual está sendo aplicado. Sabemos que um conjunto bastante diverso de novas relações sociais está se construindo a partir de novos parâmetros estabelecidos por um intenso – embora irregular – desenvolvimento econômico, aliado a práticas inovadoras oriundas das novas tecnologias e a novos parâmetros de produção e troca de informação. Paralelamente, a interação extremamente ativa da região Nordeste, com o restante do país e com o mundo, em função das possibilidades oferecidas pelas novas mídias, somadas aos canais tradicionais de comunicação de massas, acelerou as transformações sociais dos últimos 20 anos.

⁵⁹ O projeto *Nordestes Emergentes*, iniciado efetivamente em fevereiro de 2013 com duração até o final de junho do mesmo ano, é coordenado pela antropóloga Ciema Mello, do Museu do Homem do Nordeste, e por mim.

Esse processo é, de certa forma, inerente à própria natureza do funcionamento das sociedades; o que faz a diferença neste caso é a intensidade e a rapidez com que ele vem se desenvolvendo. Podemos dizer que a cultura tradicional nordestina vai se reinventando, absorvendo e transformando novas formas de pensar e agir socialmente, e assim criando ou adaptando novas formas de sociabilidade que, na maioria das vezes, se acoplam ou se superpõem às tradicionais, sem eliminá-las de todo. Neste Nordeste que cresce a taxas chinesas se constrói, na mesma velocidade e intensidade, uma cultura perfeitamente sintonizada com práticas sociais cosmopolitas e transnacionais, sem deixar de ser essencialmente nordestina.

Assim sendo, para efeito desse Projeto, reconhece-se como “Nordestes Emergentes”, um conjunto de fenômenos sociais em curso na região geopolítica do Nordeste, definíveis principalmente por oposição aos nordestes residuais.

Estas duas categorias – emergente e residual - enunciadas por Raymond Williams (1979) em sua obra clássica, só podem ser corretamente entendidas se considerarmos a sua terceira dimensão, a categoria do “dominante”. Senão, vejamos. Williams, com propriedade, afirma que *“a complexidade de uma cultura se encontra não apenas em seus processos variáveis e suas definições sociais – tradições, instituições e formações – mas também nas inter-relações dinâmicas, em todos os pontos do processo de elementos historicamente variáveis.”* E, mais adiante, continua: *“(…) Na análise histórica autêntica, é necessário, em todos os pontos, reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como além de um domínio específico e efetivo. É necessário examinar como estes se relacionam com a totalidade do processo cultural, e não apenas com o sistema dominante selecionado e abstrato.”* (Williams, 1979, p. 124)

Para levar adiante uma “análise histórica autêntica”, o autor trabalha com as três categorias citadas, que correspondem, como ele destaca, às relações dinâmicas internas de qualquer processo social. O “dominante” é o hegemônico, que define um aspecto de determinado processo social, é efetivo no presente mas, naturalmente, calcado no tradicional. Já o “residual”, (...) *“foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente.”* O autor nos alerta, no entanto, que o residual *“(...) pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta à cultura dominante”*, o que difere de outra manifestação ativa do residual, distinto do arcaico, *“que foi incorporado, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante”* (Idem, p.125). O residual, então, desempenha quase sempre um papel conservador, de reação a novas propostas.

Partindo do princípio que *“novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo constantemente criados”* é que se conceitua a categoria “emergente”. No entanto, o próprio autor nos alerta que *“é excepcionalmente difícil distinguir entre os [fatos e práticas sociais] que são realmente elementos de alguma fase nova da cultura dominante (...) e os que lhes são substancialmente alternativos ou opostos: emergentes no sentido rigoroso, e não simplesmente novo”*. Até porque, *“como estamos sempre considerando relações dentro do processo cultural, as definições do emergente, bem como do residual, só podem ser feitas em relação com um sentido pleno do dominante”* (Idem, p.126).

Estabelecer quais práticas sociais em ocorrência no território geográfico e cultural do Nordeste brasileiro serão contempladas na categoria de emergente – portanto, paradigmáticas das transformações latentes nesse intenso processo social atualmente em curso - e construí-las como objeto de pesquisa apresenta-se como o nosso primeiro grande desafio.

Em face desse desafio e tendo em vista o curto período disponível para a realização desta fase do projeto, optamos por implementar expedições fotográficas pautadas pela proposta de produção de uma *descrição visual densa* dos fenômenos sociais enfocados. Para tanto propomos a formação de uma equipe composta por um fotógrafo e um pesquisador encarregado de coletar os dados básicos sobre o fenômeno em questão, entrevistar os principais personagens e produzir uma descrição textual complementar às imagens.⁶⁰ Cada fotógrafo deve apresentar um conjunto de 300 imagens, das quais são editadas cem que, acompanhadas do memorial descritivo do trabalho de campo do fotógrafo e do relatório do pesquisador vão se constituir no *corpus* de dados sobre o fenômeno focado. Esses dois textos não só informam sobre as condições em que os dados foram produzidos como instrumentalizam a leitura das imagens, permitindo a percepção e o tratamento de uma informação mais rica e qualificada.

Nesta prática, apoiamo-nos, naturalmente, nos pressupostos teóricos e metodológicos da antropologia, porém com uma forte contribuição da história oral, campo relativamente novo, que recobre em grande parte a prática de pesquisa de campo tradicional na antropologia. No entanto, a história oral, por sua vez, agrega a preocupação inerente à própria disciplina de produzir documentos que balizem reflexões mais amplas e aprofundadas sobre os fenômenos estudados.

Trazemos para o nosso campo de preocupações a compreensão que a fotografia é uma fonte histórica que demanda por parte do historiador um novo tipo de crítica. O testemunho é válido, não importando se o registro

⁶⁰ Foram contratados especialmente para esse projeto os fotógrafos André Dusek, Iatã Cannabrava, João Castilho, Emiliano Dantas, Fernanda Chemale, Gleide Selma, Gustavo Moura, Paula Sampaio, Rogério Reis e Tiago Santana. Compuseram a equipe de pesquisa os pesquisadores da Fundaj Cesar Pereira, Ciema Mello, Cleide Galiza, Helenilda Cavalcanti, Luiz Romani, Maurício Antunes, Renato Athias, Rubia Lossion e Verônica Fernandes. A produção executiva ficou a cargo do Estúdio Madalena, de São Paulo, empresa vencedora de licitação pública para este fim.

fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida. No entanto, parafraseando Jacques Le Goff, há que se considerar a fotografia, simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado - condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. (Mauad, 2008, p.20)

Tal perspectiva remete ao circuito social da fotografia nos diferentes períodos de sua história, incluindo-se, nesta categoria, todo o processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas. Só assim será possível restabelecer as condições de emissão e recepção da mensagem fotográfica, bem como as tensões sociais que envolveram a sua elaboração. Desta maneira, texto e contexto estarão contemplados.

Os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem, necessariamente, três componentes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor. Cada um destes três elementos integra o resultado final, à medida que todo o produto cultural envolve um *locus* de produção e um produtor, que manipula técnicas e detém saberes específicos à sua atividade, um leitor ou destinatário, concebido como um sujeito *transindividual* cujas respostas estão diretamente ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere, e por fim um significado aceito socialmente como válido, resultante do trabalho de investimento de sentido (Idem, p. 25).

Trata-se, portanto, de levar adiante um projeto multidisciplinar de documentação fotográfica dentro do campo das Ciências Sociais e da História, articulado com a proposta da Museologia Social, baseada no conceito de autoridade compartilhada preconizado pela História Oral (Frisch, 1990). Desta feita, constitui-se em um projeto absolutamente singular e inovador.

A documentação fotográfica contextualizada que propomos tem por função dar materialidade ao que definimos anteriormente como os “Nordestes Emergentes”, criando uma base concreta para o desenvolvimento de uma reflexão sobre o tema, rumo a pesquisas mais aprofundadas.

Pela sua própria natureza, a imagem – embora o nosso foco seja a imagem fixa, devido a versatilidade dos novos equipamentos, não descartamos a produção de vídeos curtos, segunda as circunstâncias – se constitui na forma mais eficaz de transportar para dentro de um museu uma amostragem dos fenômenos identificados pelo projeto. A metodologia empregada, descrita a seguir, garante o caráter de documento do material resultante da pesquisa de campo, o que é assegurado pelo emprego rigoroso dos protocolos da história oral e da antropologia. Não se trata, portanto, de um conjunto de ensaios temáticos, mas sim de documentos visuais sobre esses temas, com a força de fontes primárias para compreensão dos fenômenos enfocados.

Neste caso, a documentação fotográfica é uma técnica de registro, ou seja, um instrumento de ação a serviço dos pressupostos teóricos e metodológicos da antropologia e da história oral. Essas duas disciplinas, tal como veem sendo praticadas nos últimos anos, têm um imenso terreno comum, sobretudo no que toca ao trabalho de pesquisa de campo. Ao recorrermos à história oral buscamos reforçar a proposta de produzir um material visual que se constitua em documentos, no sentido historiográfico,

podendo assim ser utilizado para fins científicos e museológicos sem qualquer restrição.

Neste sentido, a problemática central da pesquisa circunscreve as seguintes questões da pesquisa: a noção de documento; o debate sobre a História Oral como campo de pesquisa; e a relação entre visualidade e oralidade como conceitos operacionais da proposta. Portanto, o objetivo central deste projeto é, por meio da produção de documentos fotográficos e orais, *“identificar e documentar, em regiões específicas dos nove estados do Nordeste, fenômenos sociais que configuram a existência de Nordeste Emergentes, os quais se sobressaem pelo grau de diferença que apresentam em relação aos Nordeste residuais, e com os quais convivem na geografia, embora aparentemente não convivam na mesma temporalidade histórica.”*⁶¹

Para efetivar os seus objetivos, o Projeto se desenrola em torno de dois eixos temáticos, o que agrupa os Temas Principais, e aquele que trata dos Temas Transversais. Consideramos como Temas Principais uma seleção de fenômenos sociais de grande escala ocorrentes em localidades específicas que são paradigmáticos das transformações sociais que caracterizam os Nordeste Emergentes.

Já os Temas Transversais são os fenômenos que ocorrem em várias regiões, de forma concentrada ou diluída, e que só podem ser corretamente apreendidos se registrados na sua extensão geográfica de ocorrência. Demandam uma observação mais atenta a sutilezas, porque podem ser mais fluidos na sua manifestação. É o caso da transformação radical dos ritos funerários ou da progressiva implantação de uma “cultura de *shopping*

⁶¹ Documento *Nordestes Emergentes – Pesquisa, documentação e exposições (versão 12.09.2012)*, Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco.

center”, para citarmos apenas alguns exemplos. A esses fenômenos se somam outros que representam tendências ou reorientações urbanísticas, como a verticalização desmesurada das cidades ou a criação de áreas padronizadas de lazer no estilo das grandes metrópoles do sul do país, que apesar de serem tratados como temas principais mas que, por ocorrerem em diversos estados, podem ser tratados também como temas transversais, como veremos. Eles farão parte da pauta de todos os grupos de pesquisa e serão tratados em conjunto no final da pesquisa. Acreditamos que, uma vez reunidos, poderão nos proporcionar elementos importantes para aprofundarmos ainda mais a nossa reflexão, além de nos dar subsídios para a descrição visual da situação atual que buscamos estudar.

Experiência fotográfica como prática de inclusão social

Tomemos como ponto de partida que cada cultura e sua expressão em identidades sociais, engendram maneiras específicas de viver neste planeta. Nossa riqueza como espécie repousa nesta diversidade que contempla não só uma grande variedade de condições ambientais, mas infinitas possibilidades de ser em si e de se organizar socialmente, possibilitando os incontáveis caminhos válidos para a realização plena do ser humano.

A interação – mais ou menos violenta – entre culturas diversas, com troca de valores e formação de novas identidades sociais e o conseqüente desaparecimento de outras tem a idade da nossa espécie. É assim que se desenvolveu o processo de construção da vida social no planeta. A novidade deste momento da globalização está na abrangência e na velocidade do processo em curso, e na desproporção, a nível planetário, entre a cultura hegemônica agente da globalização e “todo o resto”.

No passado o domínio de tecnologias bélicas - a exemplo das primeiras armas de fogo no século XVI e da metralhadora no século XIX - foi fundamental para que a Europa conquistasse a América e a África, causando, por sinal, o desaparecimento de muitas das suas culturas mais importantes. Hoje é o domínio dos meios de comunicação e dos seus instrumentos por parte das culturas hegemônicas que vem levando ao aniquilamento culturas demográfica e economicamente mais vulneráveis. Nos locais onde a correlação de forças ainda permite – como na América Latina – as culturas alvos da ofensiva mediática globalizada ainda resistem, ora incorporando elementos da cultura dominante para resistir, ora resistindo por meio da introdução das suas próprias referências culturais no seio da cultura que se impõe. O resultado disso, são chamadas “culturas híbridas” de que nos fala Nestor Garcia-Canclini (2000),

antropólogo argentino radicado no México, nas quais tradição e modernidade, local e global convivem e se combinam.

A imagem, com destaque para a fotografia, se constitui em uma das principais, senão na principal, arma deste enfrentamento. Isso porque a imagem é testemunho, é modelo, é o que se vê, tudo ao mesmo tempo, portanto, é o que de fato subsiste. Não é por outra razão que, pelo mundo afora, vemos governantes mais preocupados com sua imagem – no sentido mais amplo do termo - do que com a própria eficiência dos seus governos. Se a imagem de um governante não é boa junto à opinião pública, trabalha-se a mídia, e não os planos de governo. Hoje mais do que nunca, parecer parece ser mais importante do que efetivamente ser.

Numa época em que a cidadania se confunde com o consumo e os *shoppings centers* assumem a versão *high-tech* da praça pública, instaura-se um novo princípio civilizatório. A ofensiva global impõe uma proposta cultural, na qual valores morais, comportamentos, projetos sociais, princípios de sociabilidade, enfim, toda a base de constituição do sujeito moderno foi disposta à lógica do mercado. Uma proposta que se materializa em mercadorias a serem consumidas vertiginosamente, em mais um produto ou marca a serem disputados na guerra de imagens desejáveis. Entretanto, o mais grave a meu ver, é que a proposta cultural hegemônica no atual processo de globalização – produzida pelos países centrais em aliança com as elites regionais, no que toca ao essencial – não é nem de longe a melhor maneira de se viver neste planeta.

E a fotografia, qual o papel que ela desempenha nesse processo? Primeira das imagens técnicas, a fotografia já nasceu como um instrumento da modernidade, se beneficiando da aura de prestígio conferida pela técnica e pelo saber científico, enfim, pela ilusão de progresso representado pela máquina que dominava o imaginário do homem na virada do século XIX para o XX. Legitimada pelo caráter científico do aparelho que a produz, a fotografia contou com crédito ilimitado junto ao público desde o seu surgimento: para todos, olhar

uma fotografia era como ver o mundo com seus próprios olhos, pois a fotografia era considerada a representação cientificamente exata do mundo visível.

“Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo... dizia o poeta Fernando Pessoa no começo dos novecentos (‘Ficções do interlúdio” – Alberto Caeiro), ... e continua...

Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer

Porque eu sou do tamanho do que vejo

E não do tamanho a minha altura.”

O que nós podemos ver hoje em dia se expandiu, através da fotografia e das demais imagens técnicas, muito além dos horizontes da nossa aldeia. Atualmente, nossa aldeia é global. Até o advento da fotografia a humanidade só conhecia a imagem comprometida com a imaginação do artista, ainda que fosse cópia da realidade. O conteúdo desta imagem era necessariamente contaminado pelo seu autor, a quem se poderia atribuir erros e acertos, levando assim a uma credibilidade relativa do conteúdo apresentado. A fotografia, entretanto, reproduzia a realidade e, no seu processo de popularização, serviu primeiro para retratar as pessoas, tal qual elas eram, e o mundo em que todos viviam.

Diante da semelhança incontestável entre o referente e o resultado – afinal, era uma imagem analógica, resultado da impressão da realidade sobre uma placa fotossensível – as pessoas passaram a ver a fotografia como uma espécie de “janela” para o mundo, na feliz expressão de Gisèle Freund, quando afirma que o surgimento da fotografia *“(...) muda a visão das massas. Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que ocorriam a sua volta, na sua rua, na sua cidade. Com a fotografia abre-se uma janela para o mundo. (...) ao ampliar o campo de visão, o mundo se encolhe. A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo onde cada um vive. A fotografia inaugura o mass-media quando o retrato individual se vê substituído pelo retrato coletivo.”*

Para o grande público, por mais incrível que pudesse parecer uma determinada cena, era verdade, porque ali estava a foto para provar. Todos nós sabemos, entretanto, que essa “verdade” é extremamente relativa, já que uma fotografia expressa sempre uma série de escolhas do autor, e, por via de consequência, a sua visão das coisas. Sabemos também que, ao longo de sua história, a fotografia foi sistematicamente adulterada por aqueles que temiam a própria força de testemunho dela, ou que queriam se beneficiar desta força.

O século XX viu a imagem técnica se impor nas comunicações humanas como um dos principais instrumentos de informação através da mídia impressa, da televisão e, mais recentemente, da internet. E, agora, com a tecnologia digital e a transmissão de dados por satélite, está em curso uma revolução cuja amplitude ainda estamos tentando avaliar. No entanto, é indiscutível que a imagem digital e os procedimentos que permitem tratar digitalmente uma imagem qualquer, inclusive fotográfica, são de enorme utilidade e representam um grande avanço, que pode e deve ser usado no sentido de democratizar a informação.

O correio eletrônico, com as listas de discussão, os *blogs* e *fotologs* constituem instrumentos de troca de ideias com eficácia e alcance até então desconhecidos na história da comunicação. O advento dos *sites* representam, para a imagem, o que a imprensa de Guttemberg representou para a palavra escrita. Os *sites* são verdadeiros livros em construção permanente, a custo mais baixo para quem produz, e quase gratuito para quem utiliza. A entrada em cena dos celulares que produzem imagens digitais ainda não teve seu impacto bem percebido, mas, para termos uma ideia do volume que isso significa, em 2008 foram produzidas por esse dispositivo cerca de 65 bilhões de imagens.

Mas, antes de em mais nada, esta nova tecnologia veio facilitar a oferta de imagens, através da possibilidade de difusão instantânea de uma informação visual a nível planetário, com sua distribuição também instantânea e

a custo muito menor. Estas vantagens são ainda mais significativas na cobertura de eventos, já que do repórter-fotográfico para a redação, e desta para a oficina gráfica, a coisa se passa como a mesma rapidez e eficiência. No caso da tomada digital de imagens, se ganha ainda um tempo preciosíssimo ao se evitar todo o processo de revelação química do filme e ampliação da fotografia.

O tratamento digital das fotografias substitui com vantagens os procedimentos de laboratório que no processo tradicional corrigem distorções de contraste, ou mesmo, em casos extremos, de enquadramento. Estes procedimentos fazem parte do próprio processo fotográfico e estão perfeitamente incorporados à mecânica de leitura e de compreensão de uma fotografia. Eles alteram os elementos constitutivos da imagem com intuito de tornar mais eficiente a transmissão dos seus dados de conteúdo, sem alterá-los na sua essência. Convém enfatizar, porém, que a manipulação tradicional de laboratório, no trabalho corrente do jornalismo dos tempos analógicos, não chegava a substituir pessoas nem ambientes, como vimos acontecer em algumas das melhores publicações impressas do mundo.

Essa extrema facilidade que o processo digital oferece de se retrabalhar a imagem, deturpando seu conteúdo e mesmo inventando notícias é que acabou por se constituir em um grave problema. É célebre o caso da revista norte-americana *National Geographic*, que já tinha aproximado as pirâmides do Egito para melhor compor uma capa (v. 161, n. 2, fev. 1982), e que em 1988 juntou digitalmente uma foto do Presidente Reagan olhando o relógio, com uma outra do Gorbachev fazendo um gesto igual, e ainda uma terceira da Praça Vermelha em Moscou de fundo, para anunciar na sua capa o fim da Guerra Fria (Vol. 173, n.4, abril 1988). Ora – já perguntava o teórico americano Fred Richtin logo depois do episódio, em obra clássica sobre o assunto - que editor de uma revista séria teria coragem de anunciar por escrito que o presidente dos Estados Unidos tinha se encontrado com o secretário-geral da então União Soviética sem

que este encontro tenha efetivamente acontecido? Com essa pergunta, chamava a atenção de todos para o fato de que existe com a imagem uma liberdade de manipulação que não se aplica ao texto. Parece que as pessoas acham que a imagem é difusa na sua capacidade de informar, enquanto o texto teria o monopólio da precisão. Infelizmente não é assim, e, apesar dos perigos que se avizinham, a imagem ainda é, hoje mais do que nunca, percebida como a verdadeira expressão da verdade pelo grande público. Aí está o exemplo já clássico das fotos da prisão de Abu Gharaib, no Iraque, para nos demonstrar isso mais uma vez.

Outra questão fundamental decorrente da introdução da tecnologia da imagem digital diz respeito ao futuro dos bancos de imagens e da produção e distribuição de fotos novas e de arquivo. Na década de oitenta se levava de sete a oito minutos para transmitir uma fotografia p&b, e vinte minutos para uma a cores, o que fazia com que as grandes agências internacionais da época (AFP, AP e Reuters) só pudessem transmitir cerca de 80 fotos por dia cada uma. Com isso elas deixavam uma parte do mercado para as agências menores e para os fotógrafos independentes, o que garantia também um mínimo de pluralidade no enfoque e nos conteúdos das fotos à disposição da mídia internacional.

A força da fotografia, como sabemos, vai muito além da informação jornalística, ela se manifesta na publicidade, na propaganda, na representação visual da vida e do mundo em si. Esse potencial da fotografia como formadora de opinião a nível planetário foi evidenciada de modo exemplar no já citado episódio das imagens da tortura de cidadãos iraquianos por soldados norte-americanos. A simples publicação das imagens levou a uma tomada de consciência – com o conseqüente posicionamento político – da opinião pública em escala mundial. É interessante notar que essas imagens são tão impactantes pelo seu conteúdo literal, como pelo simples fato de existirem. Feitas com equipamento amador, sem sofisticação alguma de linguagem, em si elas são

extremamente simples e diretas, até ingênuas em termos fotográficos. Outro dado importante é que apesar do absurdo dos atos mostrados e das implicações políticas, não prosperou a tentativa de certos círculos políticos de contestar a sua autenticidade. Nem sequer se levou em consideração se se tratava de fotografia analógica ou de imagem digital tratada no *photoshop*. No seu conjunto, cada uma legitimou a outra, e o fato de estarem no mesmo registro visual dos álbuns de família certamente contribuiu para a sua credibilidade junto ao grande público, já que “falavam uma língua” que todos podiam entender.

Retomando o fio do raciocínio, a imagem técnica – fotografia, cinema e vídeo e imagem digital – tem sido o instrumento imprescindível para implantação da comunicação de massa, essa circulação ininterrupta de informações de todo tipo que se constitui no cerne da globalização, tal qual a vivemos hoje. A fotografia, em especial, aparece como um instrumento multiplicador da representação de si, tanto no plano pessoal como social, com profundas raízes no imaginário ocidental. Além disso, se a fotografia é hoje um atestado de cidadania, pela via dos diferentes registros de controle do estado, ela pode ser muito mais se associada às políticas de democratização e aos processos de inclusão social. O direito à informação, o direito a representação, o direito a educação visual, enfim, o direito a imagem estão necessariamente relacionados as políticas de identidades próprias a redefinição dos sujeitos sociais em termos planetários, como indiquei logo no início.

A natureza polissêmica da imagem fotográfica, que aceita diversas variáveis de interpretação do conteúdo principal segundo a vivência de quem a lê, acentua o seu caráter universal. Todos a vêem como expressão da verdade (“isso realmente aconteceu”, versão mediática do “ça a été” do Bartes) e como suporte ao qual podem agregar as suas respectivas vivências.

Por outro lado, creio que a massificação das imagens cria uma não imagem, que pela sua naturalização acaba decalcando a presença na

representação, a experiência de viver é substituída pela experiência da fruição visual – os ambientes de jogos virtuais corroboram essa perspectiva. Assim a onipresença das imagens técnicas ilude o sujeito contemporâneo, que acredita agir de forma autônoma quando não passa de um mero executor de programas, e Flusser já apontava para isso.

A esse perigo estão submetidos sujeitos de diferentes procedências sociais, do rico ao pobre, pois o acesso ao equipamento virtual já define um lugar social, que só efetivamente poderá ser revolucionado pelo conhecimento, pela capacidade de burlar o programa, de aprender e criar. É aí, creio eu, que a inclusão visual expressa o seu valor revolucionário, pois não é somente aprender a usar o equipamento, mas aprender a pensar e a criar a partir de um dispositivo de tecnologia.

Um aspecto que eu gostaria de focar aqui mais detidamente é o que diz respeito à formação ideológica destes segmentos sociais. Na representação mediática, quem detém os meios e produção da imagem representa o mundo à sua maneira. Isso quer dizer que constrói a imagem de si que melhor lhe convém e representa o outro a partir das ideias pré-concebidas do que este outro deve ser, para que mundo funcione de acordo com os seus interesses.

Essa afirmação, por tudo o que já disse, implica numa aporia, que merece ser pensada – pois esse abrir mão não implica deixar de produzir imagens, mas delegar a outrem a produção da sua própria imagem. O ato de delegar na sociedade capitalista está associado ao consumo e a radical separação entre o ter e o fazer. Esse processo é histórico e está alicerçado no desenvolvimento do próprio sistema capitalista e na superação do artesanato pela industrialização. Hoje em dia se produz em série até o artesanato – o exemplo da standardização do artesanato indígena na Amazônia é um bom exemplo disso, mas poderíamos estender a outras frentes do planeta. Referir-se a

passagem desse processo na fotografia implica, justamente, em refletir sobre o momento, no qual o sujeito-autor-fotógrafo- é separado da sua criação pela suspensão de determinados procedimentos artesanais e pela sua substituição por procedimentos industriais. O que está embutido na câmera digital, ou no celular é um programa, resultante de um processo de standardização das formas de representar fotograficamente.

Já em novembro de 2000, o pensador espanhol radicado na Colômbia Jesús Martin-Barbero afirmou, em conferência no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (*Jornal do Brasil*, 4.nov.2000) que “*assistimos a uma profunda reconfiguração das culturas tradicionais que responde não só à evolução dos dispositivos de dominação como também à intensificação da comunicação e interação com as culturas de cada país e do mundo. Dentro das comunidade, esses processos de comunicação são percebidos às vezes como ameaça à sobrevivência de suas culturas, ao mesmo tempo a comunicação é vivida como uma possibilidade de romper a exclusão, como experiência de interação que, se comporta riscos, abre novas figuras de futuro.*” De lá para cá, esse processo só fez se acirrar.

No Rio de Janeiro, como em todas as grandes cidades do mundo, uma parte importante da população é sistematicamente excluída da produção da própria imagem, sendo sempre e sistematicamente apresentada ao conjunto da sociedade sob o impacto da tragédia – catástrofes, guerra de quadrilhas e confrontos com a polícia – o que só faz aumentar o preconceito com essa parte da população é vista pelo conjunto da sociedade, e a diminuir sua autoestima.

Além do mais, sendo excluídas da produção da imagem, e se constituindo assim em virtuais analfabetos visuais, esses setores da população são os mais despreparados para a utilização correta dos equipamentos urbanos modernos e demais instrumentos de trabalho, o que acentua ainda mais a sua situação de exclusão. No momento em que a fotografia analógica foi

abandonada, para todos os efeitos práticos, em favor da imagem digital, a “inclusão visual” dos menos favorecidos no universo de produção da imagem – pelo menos da sua própria imagem – é mais do que urgente, principalmente porque essa prática fotográfica se faz na maioria das vezes com câmaras sem lentes (*pinhole*) ou aparelhos rudimentares baratos e descartáveis. É precisamente através da compreensão/operação de um procedimento artesanal que se cria a base do pensamento fotográfico, sem a qual estes sujeitos seriam meros operadores de câmera digital, sem sentir a presença da imagem, como rastro do real. Isso significa estender a todos o direito a sua própria imagem, que, aliás, veio com a invenção da própria fotografia, que permitiu àqueles que não tinham rosto na representação da vida social pela pintura, até meados do século XIX, de se transformarem em sujeitos da representação da sua própria história.

A exemplo do que vem sendo feito em diversas partes do mundo, operam no Rio de Janeiro dezenas de projetos de inclusão social, baseados na utilização da fotografia – que nós chamamos de projetos de “*inclusão visual*”.⁶²São realizados em favelas, comunidades desfavorecidas, associações de moradores e escolas públicas de bairros populares. São projetos que visam a valorizar a autoestima destas comunidades, a formar profissionalmente os jovens, dando-lhes acesso a instrumentos para o exercício da sua cidadania, além de valorizar suas próprias relações sociais, propiciando-lhes uma visibilidade social baseada no que suas comunidades possuem de melhor, livrando-os, desta forma, da condição de habitantes de verdadeiros guetos.

Estes projetos fazem parte de um movimento mais amplo de democratização da cultura cotidiana e da cultura política que têm sido em muito

⁶² Desde 2004, o FotoRio – Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro realiza os Encontros sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro, reunindo projetos de todo o país e do exterior. Em 2013 foi realizada a 7ª edição do EIV.

impulsionadas pelo advento dos meios eletrônicos e pelo surgimento de organizações não-tradicionais, que – cito Nestor Garcia-Canclini (op. cit.) – *“intervêm nas contradições geradas pela modernização, em que antigos agentes são menos eficazes ou carecem de credibilidade”*.

A fotografia produzida nestes projetos surpreende tanto pela sua forma quanto pelo seu conteúdo. Esta fotografia pode, ao mesmo tempo, por diversas motivações, passar ao largo dos cânones estéticos da cultura ocidental – que, apesar de tudo, representa o contexto cultural no qual se encontram - mas igualmente representar esses mesmos cânones, associando uma utilização intuitiva clássica a novas escolhas de conteúdo, ou simplesmente se apropriando de atitudes, procedimentos e características das classes mais favorecidas para dar visibilidade às suas próprias relações pessoais e sociais que não são jamais apresentadas.

Por meio dessas fotografias, a outra metade da sociedade – para usarmos a consagrada expressão de fotógrafo dinamarquês Jacob Riis no seu clássico livro sobre a população mais pobre de Nova York, do final do século XIX, *“How the other half lives”* – tem a possibilidade de construir e dar a conhecer a sua própria estética: o olhar dirigido a si próprio que escapa do gueto social ao qual foi confinado e se contrapõe ao olhar exterior que tem marcado a documentação social desde as suas origens. Eis aí um campo novo que se abre para a documentação fotográfica, tanto na configuração de seus agentes operacionais como na forma e no conteúdo de sua produção e na função social.

Referências bibliográficas

ACHUTTI, L. E. R., 1997. “Fotoetnografia: A *profundidade de campo* no trabalho de campo e outras questões de ordem técnica”, comunicação apresentada no VIII Encontro de Ciências Sociais do Norte e do Nordeste, Fortaleza (CE).

AGEE, James & WESTON, Edward, 1941. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Muffin Co.

ATTANÉ, A. & LANGEWIESCHE, K., 1997. “L’oeil anthropologique - La photographie: une pratique de recherche”. Projeto de pesquisa, SHADYC/Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Marseille).

ALVES, André. *Os Argonautas do Mangue*. Campinas: ed. UNICAMP, 2004.

ARAGO, F., 1839. *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype lu à la séance de la Chambre de Deputés le 3 juillet 1839 et à l’Académie de Sciences – Séance de 19 août*. Paris: Bachelier Imprimeur-Libraire.

BANKS, Marcus & MORPHY, Howard. *Rethinking Visual Anthropology*. London: Yale University, 1999.

BATESON, G. & MEAD, M., 1942. *Balinese Character – A photographic analysis*. Nova Iorque: The New York Academy of Sciences.

BEATO, Felice. “Felice Beato et l’école de Yokohama”. *Photo Poche* 57, Paris: Centre National de la Photographie, 1994.

BECKER, Howard, 1981, *Exploring society photographically*. Northwestern University.

_____, 1986. “Photography and sociology”, *IN: Doing*

things together: selected papers. Evanston: Northwestern University Press, 1986.

_____, 2008. *Segredos e truques da Pesquisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

BERTHO, Raphaële, 2013. *La mission photographique de la Datar – Un laboratoire du paysage contemporain*. Paris: La Documentation Française.

BISILLIAT, Maureen, 1969. *A João Guimarães Rosa*. São Paulo: Gráficos Brunner.

_____, 1982. *Sertões, Luz e Trevas*. São Paulo: Editora Raízes e Rhodia.

_____, 1983. *O Cão sem Plumas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

_____, 1996. *Bahia Amada Amado*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996

BOURDIEU, Pierre, 2003. *Images d'Algérie – une affinité elective*, Mayenne: Actes Sud.

CARTIER-BRESSON, H., 1952. “L’instant décisif”, prefácio de *Images à la sauvette*, Paris: Ed. Verve.

_____, 1976. *Henri Cartier-Bresson*. New York: Aperture (The Aperture History of Photography, v. 1).

CASTILHO, João; DAVID, Pedro; MOTTA, Pedro. *Paisagem Submersa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CHAMBI, Martín, 1993. *Photographs 1920-1950*. Smithsonian Institution Press (originalmente publicado na Espanha por Lunwerg Editores).

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica – Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COLLIER JR, J., 1968. *Visual Anthropology: Photography as a research method*. New York: Holt, Rinehart and Wiston.

_____, 1975. "Photography and Visual Anthropology", in: Hockings, P. (org.) *Principles of Visual Anthropology*. The Hague/Paris: Mouton Publishers, pp. 211-230.

COLLIER JR, John & COLLIER, Malcolm, [1968] 1986. *Visual Anthropology: Photography as a research method (revised and expanded edition)*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

DANTAS, Audálio & SANTANA, Tiago. *O chão de Graciliano*. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2006.

DEPARDON, Raymond, 1981. "Correspondence new-yorkaise", in: *Ecrit sur l'image*, Paris: Libération- Cahiers du cinema.

_____, 2003. *La ferme Garet*. Arles: Actes Sud

_____, 2008. *Donner la parole – Hear Them speak*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain - Steidl

DOCUMENTARY PHOTOTGRAPHY. Time-Life International, 1971.

EDWARDS, E. (org.), 1992. *Photography and Anthropology (1860-1920)*, New Haven/London: Yale University Press/Royal Anthropological Institute.

FERREZ, Gilberto & NAEF, Weston J. *Pioneer Photographers of Brazil 1840-1920*. Center for Inter-American Relations, 1976.

FLUSSER, V., [1985] 2002. *Filosofia da Caixa Preta –Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará.

FREUND, Gisèle, [1974] 1995. *Fotografia e Sociedade*. Belo Horizonte: Ed Vega.

FRISCH, Michael, 1990. *Shared Authority : Essays on the craft and meaning of oral and public history*, New York: Sunny Press.

- GALANO, Ana Maria, 2000. “Entre nostalgias e sinais de uma nova estética: observatórios fotográficos de paisagens na França”, in: *Cadernos de Antropologia e Imagem* (10), Rio de Janeiro: NAI – UERJ.
- GARCIA-CANCLINI, Nestor, 2000. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp.
- GEERTZ, Clifford, 1978. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- GURAN M., 1986. “Fotografia e pesquisa antropológica”, IN: *Cadernos de Antropologia Visual*, Rio de Janeiro: Museu do Índio, p. 66-69;
- _____, 1989. “Todo o dia é dia de índio” IN: *Revista Iris*, nº 425.
- _____, 1990. "Every Day is the Day of the Indian." IN: *Visual Sociology*. 5:2 (Fall 1990): 15-21.
- _____, 1994. “A propôs de la ‘photographie efficace’”. IN: *Xoana. Images et Sciences Sociales*, n.2, Marselha/Paris: Imerec/Jean Michel Place, p. 98-111.
- _____, 1996a. “Mirada indígena”, in : *Fundamentos de Antropología*, n. 4-5, pp. 170-190, Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet.
- _____, 1996b. *Agouda - les “Brésiliens” du Bénin - Enquête photographique et anthropologique*. Tese de doutorado, EHESS-Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.
- _____, 2000. “Fotografar para descobrir, fotografar para contar”, IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 10(1): 155-165.
- _____, 2011. “Considerações sobre a constituição e utilização do corpus fotográfico na pesquisa antropológica”, IN: *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.10, p.77-106.
- HINE, Lewis W. *Photo Poche 50*, Paris: Centre National de la Photographie, 1992.

HOVART, F., 1990. “Leçon du Photographe”, in: Photographie Magazine, n. 21 (abril de 1990), Paris.

ITINERAIRES PHOTOGRAPHIQUES – Méthode de l’ Observatoire Photographique du Paysage, 2008. Paris: Ministère de l’Ecologie, du Développement durable et de l’ Aménagement du territoire. Disponível em www.developpement-durable.gouv.fr, acessado em março de 2013.

ITURBIDE, Graciela. 2008. *El baño de Frida*. Lakemills (Wisconsin, USA): The Rosegallery.

_____, 2010. *Juchitán de las Mujeres (1979-1989)*. Oaxaca: Calamus.

JORDAN, Pierre, 1992. *Premier contact - premier regard*. Cinema Kino, Marselha: Musée de Marseille – Images en Manoeuvres Editions.

KNAUSS, Paulo, 2008. “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual”, *ArtCultura*, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p.97-115.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

KREBS, S., 1975. “The film elicitation technique” in: Hockings, P. (org.) *Principles of Visual Anthropology* . The Hague/Paris: Mouton Publishers.

LINHARES, Zeca. 1997. *O Negativo Inteiro, o Instante Decisivo e o Arqueiro Zen*. Monografia de Pós-graduação, Faculdade da Cidade, Rio de Janeiro.

_____. 1998. “Fotografia documental e proporções”, in: Teixeira da Silva, F. C. (org.), *História e Imagens*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ.

MALINOWSKI, Bronislaw., [1922] 1976. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MACHADO, Arlindo, 1998. Prefácio de *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, de Vilém Flusser, Lisboa: Relógio d’Água.

- _____, 1998. “A fotografia sob o impacto da eletrônica”, in: Samain, E. (org.), 1998. *O fotográfico*, São Paulo: Ed. HUCITEC/CNPq.
- MARESCA, S., 1996. *La photographie – Un miroir des sciences sociales*. Paris: L’Harmattan.
- MAUAD, Ana Maria, 2005. “Fotografia e história, interfaces”, in: Agayo F. & Roca L. (org.), *Imágenes y investigación social*, México: Instituto Mora.
- _____, 2008. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*, Niterói: Eduff.
- _____, 2010. “Prática fotográfica e a experiência histórica – um balanço de tendências e posições em debate”, in: *Interin*, Curitiba, v.10, n.2, jul – dez.
- _____, 2008. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*, Niterói: Eduff.
- MAUAD, Ana Maria & DUMAS, Fernando, 2011. “Fontes orais e visuais na pesquisa histórica: novos métodos de possibilidades narrativas” In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de & ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (orgs.) *Introdução a História Pública*, São Paulo: Ed. Letra e Voz, p. 81-98.
- MEAD, M., 1975. “Visual Anthropology in a discipline of words”, in : Hockings, P. (org.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague/Paris : Mouton Publishers, pp. 3-10.
- MEDEIROS, José, 1957. *Candomblé*, Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de, 2003. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n° 45.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=en&nrm=iso.

MOURA, Edgar. 1999. *50 anos – Luz, câmera e ação*. São Paulo: Editora SENAC.

NARANJO, Juan. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

NOVAES, Sylvia Caiuby, 1998. “O uso da imagem em antropologia”, in: Samain, E. (org.), *O fotográfico*, São Paulo: Ed. HUCITEC/CNPq.

NOVAES, Sylvia. *et al.*, 2004. *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp.

OLIVIER DE SARDAN, J,-P., 1987. “Méthodologies et problematiques en audio-visuel de sciences sociales: du traitement du corpus aux stratégies de réalisation”, in: *Pratiques audio-visuelles en Sociologie*, CERCO-CNRS Cert.

_____, 1995. “La politique de terrain - Sur la production des données en anthropologie”, in : *Enquête - Anthropologie, Histoire, Sociologie* , n. 1, Marseille: Parenthèse, pp. 71-109.

PÔSSA, Cláudia M. de Moura, 2010. “Dieux d’Afrique: Pierre Verger entre a África e a América”, comunicação apresentado no 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 em Cachoeira (BA)

RANKINN, Tom, 2000, *Local heroes - Changing America*. Nova Iorque Londres: Lyndhurst Book – Center for Documentary Studies – W. W. Norton & Company.

PIETTE, Albert, 1992. *Le mode mineur de la réalité - Paradoxes et photographies en anthropologie*, Leuven:Peeters.

_____, 1996. *Ethnographie de l’action - L’observation des détails*, Paris:Mataillié.

READ, H., 1985. *Histoire de la Peinture Moderne*, Paris: Arted.

RICHTIN, Fred, *In our onw images – the coming revolution in photography*. New Cork: Aperture, 1990.

- RIIS, Jacob. *Photo Poche 72*, Paris: Nathan, 1997.
- RONDON, Cândido Mariano da Silva, 1946. *Índios do Brasil do Centro ao Noroeste e Sul de Mato Grosso*, vol. I. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura-CNPI.
- _____, 1953a. *Índios do Brasil: Cabeceiras do Xingu, Rio Araguaia e Oiapóque*, vol. II. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura-CNPI.
- _____, 1953b. *Índios do Brasil: Norte do Rio Amazonas*, vol. II. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura-CNPI.
- ROSEIRO, António H. Rodrigues, 2013. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*, Tese de doutorado. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia – Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra.
- ROUILLÉ, A, 1991. “Le document photographique en question”, *L’Ethnographie* (109), pp. 83-96.
- _____, 2009. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac.
- SAMAIN, E., 1995. “Bronislaw Malinowski et la photographie anthropologique”, *in* : *L’Ethnographie* (91,2), pp. 107-130; “Bronislaw Malinowski e a fotografia antropológica”, *in* : Ramos, E. Almeida, M. e Fry, P. (org.) *Pluralismo, Espaço Social e Pesquisa*, São Paulo: HUCITEC / AMPOCS.
- _____. (org.), 1998. *O fotográfico*, São Paulo: Ed. HUCITEC/CNPq.
- SANDER, August. *Photo Poche 64*, Paris: Centre National de la Photographie, 1995.
- SCHERER, Joana C., 1992. “The photographic document: photography as a primary data in anthropological enquiry”, *in*: Edwards, E. (org.), 1992. *Photography and Anthropology (1860-1920)*, New Haven/London: Yale University Press / Royal Anthropological Institute.

SMITH, W. Eugene. *PhotoPoche 7*, Paris: Centre National de la Photographie, 1983.

SOUZA, Jorge Pedro, 2000. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Ed. Letras Contemporâneas / UNOEST.

STABILE, Gabriele & LINDERMAN, Juliet, 2012 *Refugee Hotel*. San Francisco: Voice or Witness – Mc Sweeney’s Book.

STEINBECK, John, [1948] 2003. *Um diário russo*. São Paulo: Cosac & Naify,

TACCA, Fernando de, 1986. “A representação icônica na cotidianidade do operário sapateiro da cidade de Franca-SP”, in: *Caderno de Textos - Antropologia Visual*, Rio de Janeiro: Museu do Índio.

_____, 2001. *A imagética da Comissão Rodom: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papirus Editora.

_____, 2003. “Candomblé: imagens do sagrado”, in: *Campos – Revista de Antropologia Social*, Curitiba: Edição especial da IV Reunião de Antropologia do Mercosul

TRAVASSOS, Sônia Duarte, 1996. “Fotografia e construção etnográfica”, in: *Cadernos de Antropologia & Imagem*, Ano 2, n. 3, pp 99-106, Rio de Janeiro: UERJ.

THOMSON, John. *L’ Empire de Chine – Premiers voyages premières images (1868-1872)*. Paris: Albin Michel, 1990.

VASQUEZ, Pedro Karp, 2000. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros.

VERGER, Pierre, 1954. *Dieux d’Afrique*. Paris: Paul Hartman Editeur

_____, 1991. “Entretien avec Emmanuel Garrigues”, in: *L’Ethnographie* (109), pp. 167-178.

WESTON, E., 1966. “What is photography beauty?”, in: LYON, Nathan (org.) *Photographers on photography*. Rochester: The Georges Eastman House.

WEULE, Karl, [1909] 2000. *Resultados científicos da minha viagem de pesquisas etnográficas no sudeste da África Oriental*. Maputo: Ministério da Cultura / Departamento de Museus.

WILLIAMS, Raymond, 1979 [1971]. *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro: Zahar.