

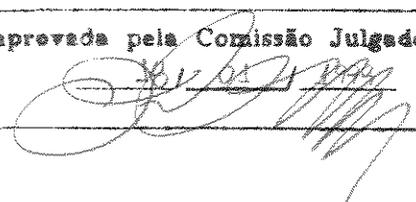
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MULTIMÉDIOS

**A CONSTRUÇÃO DOS OLHARES**  
**IMAGEM E ANTROPOLOGIA VISUAL**

HÉLIO LEMOS SÔLHA

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Hélio Lemos Sôlha

• aprovada pela Comissão Julgadora em



Dissertação apresentada como  
requisito parcial para a obtenção do  
título de Mestre, sob a orientação do  
Prof. Dr. Fernão Vitor P. Ramos

CAMPINAS - 1998

1296066

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	UNICAMP
	So43c
	BC/37395
	229/99
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	27/04/99
N.º CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00122654-1

So43c

Sôlha, Hélio Lemos

A construção dos olhares : imagem e antropologia visual / Hélio Lemos Sôlha. -- Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador : Fernão Vitor Pessoa Ramos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas , Instituto de Artes.

1. Antropologia visual. 2. Metodologia. 3. Fotografia.  
4. Cinema. I. Ramos, Fernão Vitor Pessoa. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

## ADVERTÊNCIA AO LEITOR

Este trabalho foi originalmente configurado para papel A4, paisagem, dividido em duas colunas. Mudanças na padronização das teses e dissertações da Unicamp obrigaram a posterior reeditoração para o formato apresentado nesta publicação. Optou-se então pela reprodução individual de cada uma das colunas em folha de papel formato carta, retrato, (padrão adotado atualmente), de forma a procurar garantir a maior proximidade com a versão original.

A atual diagramação, portanto, é tão somente uma forma de adequação do texto à política de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas, definida após a conclusão e entrega deste trabalho, não representando, sob qualquer aspecto a versão original ou a vontade e expectativas de seu autor.

Hélio Lemos Sôlha

## **Resumo**

Este trabalho procura entender como vão se articular os usos dos dispositivos técnicos de obtenção da imagem e as intenções científicas da Antropologia, na forma em que se chegou a propor a constituição da Antropologia Visual como disciplina autônoma. Quais as suas metas, como foi utilizada a fotografia na Antropologia são preocupações que estarão contempladas nas reflexões aqui apresentadas, mas, principalmente, buscar-se-á ocupar da tarefa de desvendar, dentro das possibilidades de abrangência deste texto, quais matrizes e vínculos teóricos se enlaçam nas teias argumentativas dos defensores desta proposta.

# Índice

INTRODUÇÃO.....	13
I. O VISUALISMO COMO METÁFORA DO CONHECIMENTO .....	33
1.1 <i>O Visualismo</i> .....	34
1.1.1 O Visualismo e o Positivismo.....	42
1.1.2 A Memória Imaculada.....	53
1.2 <i>Observação e Visualismo</i> .....	64
1.2.1 Fotografia e Observação Participante.....	75
1.2.2 Visualismo e Antropologia Visual.....	87
II. A CIÊNCIA VÊ O OUTRO .....	97
2.1 <i>Os Pioneiros</i> .....	100
2.1.1. O Olhar Científico: Muybridge e Marey.....	107
2.1.2. Olhar Etnográfico e a Fotografia: Edward S. Curtis e Franz Boas..	121
III. A CONSTRUÇÃO DOS OLHARES .....	151
3.1 <i>Antropologia Visual e Olhar</i> .....	152
3.1.1 Visual e Verbal: A Oposição Simplista.....	157
3.1.2 Fotografia, Antropologia Visual e Olhar .....	164
3.1.3 A Herança do Olhar Etnográfico .....	182
3.2 <i>A Documentação Histórica e a Denúncia Social</i> .....	196
3.2.1 Riis, Hine e o Compromisso Social da Fotografia Documental.....	208
3.2.2 F.S.A.....	215
IV. NA MIRADA DE UMA CONCLUSÃO .....	229
BIBLIOGRAFIA.....	241

A conclusão deste trabalho não teria sido possível sem o apoio institucional da Capes (Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Programa Auxílio Deslocamento) e do Departamento de Multimeios da Unicamp.

Muitos amigos e colegas participaram, de forma decisiva para que pudesse chegar até aqui. No estímulo, pessoal e intelectual, no auxílio da leitura dos intermináveis rascunhos, na reprodução eletrônica de imagens, nas idéias e reflexões e todas as formas, enfim, em que precisei de ajuda, a generosidade destas pessoas foi sempre uma presença marcante, com a qual aprendi e honestamente agradeço.

São inúmeros os nomes, mas, correndo o risco de esquecimento e antecipadamente me desculpando,

quero listar e dizer "muito obrigado": meus alunos, que tão pacientemente souberam ouvir e debater e corrigir os rumos de muitas das idéias aqui presentes. Adriana, Denise, Fernando, Haydée, Koyama, Márcio, Marco, Myriam, Rafael e Sílvia, amigos de longa data e que acompanharam e apoiaram esta jornada, aparentemente interminável, desde o seu começo. Tânia e Celene, amigas e leitoras freqüentes destes textos, cujos elogios me fizeram acreditar que valeria a pena terminar este trabalho. Emília e Wanderley carinhosa e permanentemente me "puxando as orelhas". Ivan, por seu estímulo constante. Edmundo, companheiro leal e professor generoso, me ofereceu a trilha inicial deste trabalho. Adolpho, mostrando com sabedoria, que os caminhos do conhecimento devem levar a mais do que simplesmente uma carreira acadêmica. Bottesi e Marcelo, amigos e companheiros de

todas as horas, que, além do apoio inestimável, me fizeram herdar o entusiasmo pelas "novas tecnologias". Adilson, Nelly e Paulo, sempre presentes, com carinho e amizade, ajudando a enfrentar as "armadilhas", que a vida numa instituição universitária infelizmente promove todos os dias. Carlos, pela solidariedade e apoio, além das "dicas" sobre edição (pena eu não ter aprendido tudo que deveria a tempo). Fernão, pelo apoio no meu ingresso neste programa de pós-graduação, de outra forma impossível. A Simone, pelo companheirismo e tolerância ao mau humor de quando as "coisas não iam bem" e à euforia de todas as vezes que imaginava ter "inventado a roda".

Finalmente, quero agradecer e dedicar este trabalho aos meus pais, Helio e Dora, sem os quais obviamente nenhum passo teria sido dado, e ao meu filho,

Luís, de quem roubei horas preciosas, com a promessa,  
impossível, de devolvê-las.

## **INTRODUÇÃO**

Ao longo das últimas duas décadas, em que me dediquei às questões da documentação visual das manifestações culturais, venho trabalhando com as diversas tecnologias disponíveis (fotografia, som, cinema, vídeo e processos digitais) na geração de documentários, na análise e acompanhamento de produções e em disciplinas que ministrei ou freqüentei. Durante este tempo algumas questões mantiveram-se presentes: qual o real papel do uso da imagem técnica nas Ciências Sociais, que conhecimento efetivo é produzido por ela e qual a sua relação com os meios de comunicação de massa.

Mais do que meras curiosidades, estas questões constituíram-se, de certa forma, em "incômodos" metodológicos, que me motivaram a perseguir um esboço, ao menos, de respostas, cujo resumo o trabalho a seguir

deve representar.

\* \* \* \* \*

As diversas áreas do conhecimento científico cedo se apropriaram das tecnologias de produção de imagens. Inicialmente utilizando largamente o potencial descritivo do desenho, rapidamente incorporaram a fotografia, posteriormente o cinema e, mais recentemente, o vídeo em suas investigações. A imagem figurativa, ainda que por muito tempo no papel de coadjuvante, teve sempre a sua utilidade intuída no processo de construção do conhecimento. As expedições científicas realizadas até o século passado dificilmente deixavam de contar com um experimentado desenhista, que se ocupava da documentação visual do trabalho de pesquisa e dos exemplares de cada espécie encontrados. Nomes como

Rugendas e Hércules Florence (este último também ligado à história da fotografia), dentre outros, captaram e registraram com seu talento, formas e expressões de vida animal, vegetal e humana, legando aos pesquisadores contemporâneos um rico conjunto de documentos visuais de importância inegável.



Figura 1. Rugendas. Porto de Estrela.

A utilização da fotografia e do cinema nas expedições científicas não lograram contudo, na maior

parte dos casos, ir muito além de uma registro de viagem, funcionando mais como um reforço à romântica imagem que as viagens de exploração sugeriam; boa parte das vezes as expedições deixaram muito mais imagens sobre a sua própria rotina, do que uma documentação de interesse propriamente científico. A Expedição Rice ao Amazonas em 1924, por exemplo, produziu milhares de metros de filme cinematográfico, além de muitas fotografias, onde estão detalhadamente documentadas as conquistas, os perigos e as agruras, enfrentadas pelos integrantes da missão. A exuberância da floresta e os riscos impostos pelas corredeiras dos rios, passando pela exaltação do aparato tecnológico à disposição da equipe, que iam desde um moderno navio até um pequeno hidroavião, tudo foi documentado com um destaque notadamente muito maior pelos cinegrafistas e fotógrafos do

que as particularidades geológicas, biológicas e humanas, que certamente motivaram a montagem da expedição. Outro exemplo é o da mal sucedida expedição do britânico Shackleton ao Pólo Sul. Nas imagens, recompiladas pela BBC, vê-se a cena da frenética movimentação da tripulação do navio, lentamente esmagado pela pressão do gelo, enquanto uma segunda câmera realiza um contracampo do cinegrafista principal, em sua tarefa de registrar todo o acontecimento. A documentação da expedição Rice, a conquista dos mais altos cumes do mundo e das mais profundas regiões dos oceanos, produziram um modelo visual tão forte que ainda hoje se pode ver, em produções bem recentes, as marcas desta duvidosa aliança entre a pretensa pesquisa científica e uma mídia aventureira, nos filmes e revistas de popularização científica.

Por outro lado, alguns trabalhos demonstraram uma intenção mais dedicada de buscar caminhos de incorporação das novas tecnologias de produção da imagem nas investigações científicas. Particularmente no que diz respeito à etnografia, não foram poucos os que, já desde o final do século passado, percebendo o processo de rápida transformação e desaparecimento de populações da África e Ásia, dos povos indígenas americanos, procuraram, em maior ou menor grau, perenizar fotograficamente a memória da condição em que se encontravam à época.

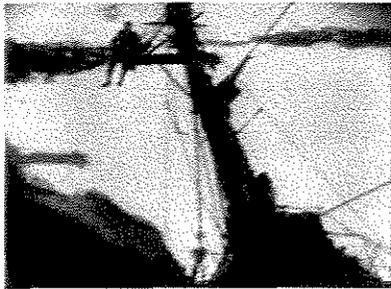


Figura 2. As imagens do documentário da Expedição Shackleton, "Rumo ao Pólo Sul" (1914). Os fotogramas do filme mostram o fotógrafo Frank Hurley em atividade no mastro do gurupés e a seqüência do esmagamento navio "Endurance" do pelo gelo

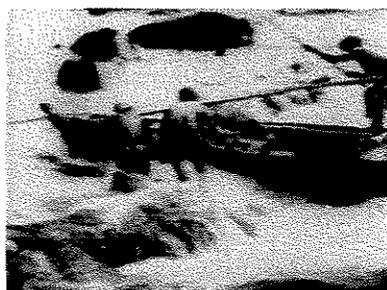


Figura 3. Fotogramas do filme "A Expedição ao Amazonas" (1924). Comandada pelo Dr. Hamilton Rice, a expedição foi detalhadamente documentada pelo fotógrafo Cap. A. W. Stevens.

Os trabalhos de Adam Vroman, Alexander Gardner, Camillus S. Fly e, em particular, Edward Sheriff Curtis sobre a conquista do oeste dos EUA e os índios norte-americanos, entre o final do século passado e a primeira metade deste, partilham a idéia de que a fotografia é um instrumento privilegiado para um registro íntegro e objetivo destes povos. O colossal esforço dedicado às suas produções sobre o modo de vida dos colonos e dos povos indígenas está baseado na meticulosa tentativa de explorar, conhecer e divulgar seus cotidianos e suas vidas rituais. É neste panorama que vai se engendrar o interesse da Antropologia nestes meios de registro e comunicação e ainda produzir as bases para o desenvolvimento daquilo que John Collier Jr. batizou de "Antropologia Visual".



Figura 4 Edward Sheriff Curtis. Acima, esquerda, Bear Bull, índio Black Foot, 1910; direita, Maohpish, guerreiro Apsaroke, 1908. Abaixo, acampamento Apsaroke, 1908.



Figura 5. Adam Clark Vroman, Korkokshi Kachinas, Zuni Pueblo, Novo México, 1899.

A presteza com que a ciência se apropriou da fotografia não pode ser explicada, entretanto, somente no domínio da contemporaneidade entre a constituição da ciência moderna e a invenção da fotografia, ambas do século XIX. Muitos outros engenhos mecânicos e químicos foram desenvolvidos na mesma época, mas foram

destinados a aplicações muito mais prosaicas. Que peculiaridades cognitivas humanas elegeriam um lugar tão especial para os dispositivos técnicos de construção de imagem, de forma tal a operar um conjunto de transformações sociais tão profundo, que chega a permitir afirmar que vivemos uma “cultura do olhar”? Onde se insere a fotografia na lógica científica do século XIX, que conduz à sua incorporação instrumental sem maiores questionamentos? Que relações existem entre o desenvolvimento de uma indústria de comunicação de massa fortemente baseada na imagem técnica e um intenso mas ainda pouco discutido uso dos meios de comunicação visuais na pesquisa científica? Embora não tenha a pretensão de dar uma resposta a todas estas questões, navegar pelo labirinto que se forma nestas possibilidades de respostas se me apresenta como uma tarefa indispensável ao longo

deste trabalho.

Meu objetivo aqui será o de procurar entender como



Figura 6 De landey Gill, 1912. Yellow Bull, índio Nez Perce.

vão se articular os usos dos dispositivos técnicos de obtenção da imagem e as intenções científicas da Antropologia, na forma em que se chegou a propor a constituição da Antropologia Visual como disciplina autônoma. Quais as suas

metas, como foi utilizada a fotografia na Antropologia são preocupações que estarão contempladas nas reflexões aqui apresentadas, mas, principalmente, buscarei ocupar-me da tarefa de desvendar, dentro das possibilidades de abrangência deste texto, quais matrizes e vínculos teóricos se enlaçam nas teias argumentativas dos defensores desta idéia; que “visões” a Antropologia Visual traz da ciência da qual deriva e que “olhares” constrói daqueles que retrata .

Como ponto de partida tomarei a constatação de que o desenvolvimento das técnicas da representação figurativa, desde o renascimento, foi fruto da preocupação com a descrição fiel da natureza para conhecê-la objetivamente. Sem querer tratar a fotografia, e, por decorrência, tampouco a Antropologia Visual, como simples herdeiras da perspectiva renascentista e da

concepção de conhecimento que a constrói, devo entretanto perceber que ali se inaugurava o processo — com seus encadeamentos e rupturas — de um tipo de formulação que dialoga diretamente com a ciência moderna e institui bases visuais para o conhecimento das coisas.

Procurar compreender a congruência entre a constituição da imagem técnica e um pensamento do tipo objetivo-científico, eis aí o meu objeto, cuja delimitação será dada pelo privilegiamento do sentido da visão, frente aos outros sentidos, nas investigações de natureza científica e mesmo na mais corriqueira busca cotidiana de compreensão das coisas. É na convicção usual da visão como instrumento primaz da observação empírica que acredito poder circunscrever a fundamentação da utilização

dos dispositivos de obtenção da imagem na pesquisa científica em geral e, particularmente, na antropológica.

A primeira parte deste trabalho apresenta uma discussão mais aprofundada sobre estas questões, procurando demonstrar como é formada a noção da importância destacada da visão sobre os outros sentidos na observação científica. O texto busca apresentar possíveis matrizes teóricas para que tal se dê, discute suas conseqüências na abordagem científica da imagem técnica e os desdobramentos na formação da Antropologia Visual.

A segunda parte apresenta a análise de alguns casos, que me pareceram exemplares para esta discussão, tendo em vista a influência que produziram na forma como a ciência tecnicamente instrumentalizada,

modo geral, construiu o seu "olhar" sobre aqueles "outros", seu objeto.

Na terceira parte, busco discutir algumas experiências particularizadas sobre a utilização da imagem técnica na documentação social, apontando para a incipiente formulação de uma abordagem que, de meu ponto de vista, parece lograr uma aliança mais profícua entre a imagem e as pretensões de conhecimento sobre o "outro" social, geográfica e simbolicamente distanciado daquele que "olha". Nesta parte ainda, procuro indicar algumas relações entre a imagem produzida com intenções científicas e a Comunicação de Massa, onde, me parece, reside o principal conjunto de questões metodológicas e os compromissos mais relevantes da discussão da imagem na sociedade contemporânea.

Como informação de caráter geral aos possíveis leitores deste trabalho, esclareço que deliberadamente baseei minhas reflexões sobre a documentação visual produzida até a segunda guerra mundial (à exceção das obras cinematográficas de cunho ficcional). Acredito firmemente que o quadro pouco foi alterado, no que diz respeito principalmente ao uso da imagem fotográfica pelas Ciências Sociais. Entretanto após o momento circunscrito neste trabalho, a rápida multiplicação das técnicas de comunicação de massa (quer do ponto de vista dos equipamentos, quer da estratégia comunicacionais e de mercado) torna o quadro tão mais complexo, que me obrigaria a estender este texto muito além dos limites de minha pretensão.

## 1.1 O VISUALISMO

As principais marcas da utilização da imagem técnica nas Ciências Sociais estão dadas no uso do aparato técnico para "dar a ver" as culturas e sociedades estudadas. A fotografia é, assim, um auxiliar da observação, que permitiria "ver" posteriormente aquilo que o cientista não pode perceber no momento do seu acontecimento, bem como para revelar a outros o que o pesquisador viu e não pôde transmitir de outra forma. Estas são questões pertinentes às geometrias e aos espaços: os rostos, corpos, gestos e sua distribuição e ocupação dos espaços.

Recorrente na história das ciências, a visão

ocupa um lugar especial na observação científica, confunde-se com próprio ato de conhecer. Johannes Fabian trata esta questão pela designação genérica de “visualismo” — termo que adotarei neste trabalho — considerando esta palavra representante da possibilidade paradoxal de desnaturalização da visão.

“The term [visualism] is to connote a cultural, ideological bias toward vision as the “noblest sense” and toward geometry qua graphic-spatial conceptualization as the most ‘exact’ way of communicating knowledge.(...) (FABIAN, 1983:106-7)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “O termo é para conotar um viés cultural a respeito da visão como o “sentido nobre” e concernente à geometria, no lugar da conceitualização gráfico-espacial, como a mais exata forma de comunicar conhecimento (...).” A respeito deste tema, ver também Foucault (1981) e Lindberg & Steneck (1972).

Esta prevalência da visão não é, contudo, uma peculiaridade da ciência moderna. O pensamento clássico grego já propunha “uma educação do olhar”, a constituição da teoria como “um ver concentrado e repetido, um ver que sabe ver, que inventa meios para ver cada vez melhor” (BORNHEIN, 1988:89). Euclides (300 AC) buscou uma compreensão objetiva do mundo investigando a visão no tratado “Ótica”. Sua teoria, embora baseada na idéia de que o olho emite raios ao objeto, consegue uma descrição matemática do fenômeno da perspectiva absolutamente coerente com o modelo moderno da reflexão da luz pelo objeto em direção ao olho (BOYER, 1968:113). No Renascimento, a preocupação com uma exata representação do mundo – exatidão

referenciada no que os olhos vêem – vai ser retomada por Brunelleschi, Alberti, della Francesca e da Vinci, dentre outros, buscando, de uma forma geral, na geometria euclidiana uma objetivação da abordagem do fenômeno da visão. A passagem citada por Boyer parece exemplar:

“(…) The connection between art and mathematics was strong also in the work of Leonardo da Vinci. He wrote a work, now lost, on perspective; his *Trattato della pittura* opens with the admonition. ‘Let no one who is not a mathematician read my works’.” (BOYER, 1968:326)<sup>2</sup>.

O que buscavam naquele momento era a cópia fiel do mundo, sua representação na forma mais

---

<sup>2</sup> “ (...) A conexão entre arte e matemática também era forte no trabalho de Leonardo da Vinci. Ele escreveu um trabalho, agora perdido, em perspectiva; seu *Trattato della Pittura* abre com a advertência. ‘Não permita que ninguém que não seja um matemático leia meus trabalhos’.

próxima daquela com que seus olhos o enxergavam, pois a visão objetiva, porquanto matematizada, poderia desvelar a verdadeira natureza das coisas. O ousado passo dado no sentido de demonstrar que a realidade residia concreta e bem diante dos olhos, produziu, inicialmente, a peculiar sensação de que o conhecimento consistiria na reprodução. Tratava-se, pois, de um conhecimento por similitudes, onde as coisas seriam aquilo que pareciam ser e a visão, movida pelo espírito livre e ávido em conhecer, permitiria vê-las tal como seriam.

Nas similitudes, uma semelhança somente se remete a outra semelhança, formando uma cadeia simbólica infinita e monótona, onde os sujeitos do conhecimento vêem-se impelidos a jamais transpor os limites impostos pelo seu próprio sistema. Mas isto não

implica, de forma alguma, em acreditar que nada existiria além das aparências visíveis. Frente à necessidade de poder explicar também o invisível, o conhecimento pelas similitudes permitia um vasto campo de inferências, através de um delicado processo de busca das assinalações visíveis, marcas externas do oculto. Em 1624, Collius, no *Traité des Signatures*, indicava o uso de nozes no tratamento da “aflições do pericrânio”, explicando a adequação do vegetal para tal finalidade, pela evidente similaridade de sua casca com o crânio e de seu fruto com o cérebro (FOUCAULT, 1981:44).

Mais tarde, entretanto, no iluminismo, a similitude deixaria de constituir a forma do saber “mas antes a ocasião do erro, o perigo ao qual nos expomos quando não examinamos o lugar mal esclarecido das confusões”

(FOUCAULT, 1981: 66). Longe de ter perdido o seu privilégio, a visão terá, aí, o seu significado deslocado para o terreno mais elaborado de um proto-empirismo científico, do qual o século XIX será tributário. Enquanto a similitude do Renascimento privilegia a visão como a ação de uma *camera obscura*, na perspectiva do século XVII a visão vai assumindo a condição da própria metáfora do conhecimento, pelo fortalecimento das marcas da observação e da descrição e passa a operar soberana sobre os outros sentidos.

“(...) A observação, a partir do século XVII, é um conhecimento sensível combinado com condições sistematicamente negativas. Exclusão, sem dúvida, de ouvir-dizer; mas exclusão também do gosto e do sabor, porque com sua incerteza, com sua variabilidade, não permitem uma análise em elementos distintos que seja universalmente aceitável.

Limitação muito estreita do tato na designação de algumas oposições bastante evidentes (como as do liso e do rugoso); privilégio quase exclusivo da vista, que é o sentido da evidência e da extensão, e, por conseqüência, de uma análise *partes extra partes* admitida por todo mundo (...)" (FOUCAULT, 1981:146).

É este o terreno, onde um visualismo objetivo e destituído de marcas pessoais começa a delimitar as mais elementares regras da observação, quando estas noções, ainda hoje bastante populares no que se entende por ciência, vão se firmar. A necessidade da comprovação objetiva das teorias – comprovação por métodos empíricos consagrados – exigiu a articulação de uma concepção do ato de ver, para que se visse cada vez menos, cada vez em recortes mais particulares, frações cada vez menores da natureza, de forma a poder-se afirmar ser completo e

verdadeiro o conhecimento daquilo que se viu. Completo, porque tudo o que havia para ser visto foi visto e verdadeiro, na medida em que qualquer outro observador, nas mesmas condições, teria de ver a mesma coisa. Somente seria verdadeiro o conhecimento assim obtido pela experiência empírica e reproduzível, excluída daí toda possibilidade de teorias prévias à observação.

### **1.1.1 O Visualismo e o Positivismo**

Seria assim que sir Francis Bacon, um dos primeiros a tentar articular os métodos da ciência moderna, proporia a construção do conhecimento verdadeiro. Bacon insistiu em que, para a compreensão da natureza, ela mesma devia ser consultada e não os escritos de Aristóteles. Seu detalhado método, alertando sistematicamente para os riscos das pré-noções, estabeleceu uma

rígida conduta para a observação. “Não se deve inventar ou imaginar o que a natureza faz ou produz, mas descobri-lo” (BACON, 1988:102). Uma vez que minúsculas partes de um aspecto particular da natureza tivessem sido seguras e repetidamente desvendadas e que várias outras particularidades semelhantes tenham recebido o mesmo tipo de tratamento, apresentando resultados iguais é que tornar-se-ia possível estender as conclusões para toda uma classe de coisas.

Este tipo de empirismo indutivo, irá exercer uma profunda influência sobre a ciência do século XIX, com um especial impacto sobre a formação das Ciências Sociais, onde a observação deveria restringir a amplitude da visão aos limites fisiológicos da vista, subordinada aos comandos da mais límpida razão. A formação do conheci-

mento passa a se confundir com o próprio ato de ver.

Na primeira lição do “Curso de Filosofia Positiva”, Auguste Comte apresenta com grande clareza este ponto de vista:

“Há muito pouco tempo atrás, acreditava-se explicar a visão dizendo que a ação luminosa dos corpos determina na retina quadros representativos das formas e das cores exteriores. A isto os fisiologistas objetaram, com razão, que, se as impressões luminosas agissem como *imagens*, seria mister outro olho para enxergá-las. Não acontece o mesmo, de modo mais forte, no caso presente?

É perceptível que, por uma necessidade invencível, o espírito humano pode observar diretamente todos os fenômenos, exceto os seus próprios. Pois quem faria a observação? Concebe-se, quanto aos fenômenos morais, que o homem possa observar a si próprio no que concerne às paixões que

o animam, por esta razão anatômica: que os órgãos, em que residem, são distintos daqueles destinados às funções observadoras. Ainda que cada um tivesse a ocasião de fazer sobre si tais observações, estas evidentemente, nunca poderiam ter grande importância científica. Constitui o melhor meio de conhecer as paixões sempre observá-las de fora. Porquanto todo estado de paixão muito pronunciado, a saber, precisamente aquele que será mais essencial observar, necessariamente é incompatível com o estado de observação. No entanto, quanto à observar da mesma maneira os fenômenos intelectuais durante seu exercício, há uma impossibilidade manifesta. O indivíduo pensante não poderia dividir-se em dois, um raciocinando enquanto o outro o visse raciocinar. O órgão observado e o órgão observador, sendo, neste caso, idênticos, como poderia ter lugar a observação?" (COMTE, 1842:13-14).

A metáfora visualista vê-se aqui duplamente

reafirmada: no exemplo utilizado por Comte e pela determinação com que defende um mecanismo de observação totalmente distanciado do objeto. Visão e razão são idéias que caminham juntas ao longo de todo o trecho citado. O distanciamento possível para o observador é aquele que o permite “ver” o que precisa observar. O “órgão observador” é uma analogia dos olhos, mas não aqueles olhos que vagueiam livremente sobre o mundo, interagindo com as coisas ao se projetar sobre elas, resgatando dele impressões e imagens. Ao contrário, refere-se às vistas submetidas à vigilância rigorosa da razão, em um distanciado “estado de observação”, no qual nada poderia afastá-la daquilo que fosse verdadeiramente essencial. A visão, ainda que uma metáfora, é assim o principal instrumento do proposto sociólogo e nada mais deveria ser do que o sensor racionalmente guiado para

uma detalhada e classificatória descrição do homem e das sociedades.

“(…) Para a organização positivisticamente reduzida da experiência trata-se de eliminar a ‘especulação ociosa’ por meio de regras gerais, de forma que as coisas tenham que se legitimar diante da experiência sensorial como indubitáveis, e todos os outros conhecimentos, como aqueles obtidos por meio da observação direta, seriam assim elimináveis” (PROKOP, 1974:96).

A experiência sensorial no positivismo, assim como para Bacon, é o grande juiz da observação. As coisas somente podem ser dadas como verdadeiras na medida em que possam ser percebidas como tal. Na mesma medida e pela mesmas razões, o positivismo recusa terminantemente a possibilidade da observação de fenômenos intangíveis, instando a uma prudente distância

do observador ao objeto. Durkheim justifica, ao definir o fato social como “coisa”, no prefácio da segunda edição de “As Regras do Método Sociológico”, fazê-lo por considerar que somente seus aspectos externos — portanto visíveis — podem ser observados, mesmo reconhecendo suas origens na mente humana (1987:XXII).

Provavelmente aí reside uma das mais fortes razões para as Ciências Sociais, como quase todas as outras ciências de base empírico-indutivas da época, terem se aplicado tão logo à tarefa de utilizar fotografia à exaustão. O ato de fotografar não seria mais do que recortar o campo visual, eliminando a “especulação ociosa” para destacar aquilo que importa, a câmera fotográfica não passa de um instrumento de medição e registro classificatório e o filme somente realiza aquilo que é

impossível para a retina humana, ou seja, a perenização da visão.

Mas a fotografia poderia ser tomada também como na credence citada por Comte: um olho que registrasse com firmeza as impressões luminosas e produzisse daí apenas um conjunto de *imagens* sobre as coisas vistas, que pouco serviria para a produção do conhecimento. Assumiria, assim, um sentido mais transcendental e menos positivo, sentido além da experiência, produzindo impressões tão fortes aos olhos, que a visão, como instrumento de desvendamento, tornar-se-ia permanente embaçada e imprestável.

Curiosamente a sua compreensão no âmbito positivista deu-se no sentido inverso, pois não teria sido esta a finalidade da invenção da fotografia. Ao contrário,

ela teria sido o resultado de uma busca deliberada da visão perfeita, visão invulnerável às distorções que a mente humana implacavelmente insistiria em impor à visão do mais simples dos mortais até os mais ilustrados sábios. Tem uma importância destacada, neste caso, o fato da fotografia ser o produto da “objetividade matemática” aliada ao pragmatismo empirista da física, resultando em um dispositivo acurado de observação e documentação das coisas. Para o positivismo do século XIX, a fotografia representaria uma verdadeira síntese visualista em relação à noção de observação empírica nas Ciências Sociais. Não haveria mais que se discutir sobre qual é o aparelho observador, pois a visão, já firmada como o principal dos sentidos na observação, ganhava uma poderosa instrumentalização.

Em certa medida as proposições sobre a observação de Bacon e Descartes até Comte e Durkheim, sugerem que ela seja conduzida por etapas controladas resultando, ao final, num “retrato” dos processos observados. Com a invenção da fotografia a realização deste retrato ficara facilitada, pois o que havia para ser visto poderia ser impresso e posteriormente tratado em condições impossíveis na natureza. Sem dúvida não existira até aí algo que melhor pudesse representar a idéia de um observador externo, em permanente estado de observação; a metáfora do conhecimento pela visão ganhara então um corpo material.

“A admiração e a censura dos fenômenos devem ser rejeitadas com o mesmo rigor de qualquer ciência positiva, pois cada um destes preconceitos tem o efeito direto e inevitável de impedir a prova ou

de falsear seus resultados. Os astrônomos, os físicos, os químicos e os psicólogos colocam-se diante de seus fatos, a serem analisados, de forma nem admiradora nem censuradora; eles os observam e buscam oferecê-los como ricas oportunidades para observações de qualquer tipo, como muitos exemplos o demonstram. Os pesquisadores deixam tais efeitos aos artistas, em cuja esfera eles de fato se incluem” (COMTE, 1822:125).

Ressalte-se que todas as disciplinas citadas no trecho acima fizeram — e fazem — uso sistemático da fotografia no processo de observação. O dispositivo fotográfico estaria acima de qualquer valoração das coisas observadas, escaparia de suas possibilidades uma seleção por preconceito ou admiração, o que o torna perfeito para os objetivos da abordagem positiva.

### 1.1.2 A Memória Imaculada

O visualismo positivo concebe e se apropria então da fotografia com o objetivo de gerar grandes coleções de “dados” descritivos. A meta científica é, neste caso, deslocada da análise dos fatos sociais para a simples coleta de informações e sua classificação. Um misto de desespero e resignação nostálgicos se firma, no final do século XIX e início do XX, frente à constatação de que diversas formas de organização social estão inexoravelmente sujeitas a um profundo processo de transformação que seus traços culturais mais característicos — mais visíveis — desaparecerão em breve.

Uma certa noção de *memória imaculada* é formada neste momento, promovendo a imagem

tecnicamente produzida à condição de instrumento de observação confiável para a rápida expansão de informações oriundas da pesquisas de campo. Face à absoluta carência de profissionais qualificados, um sem número de fotógrafos e informantes nativos, serão impregnados de algumas convicções científicas e, munidos de câmeras, estimulados a multiplicar rapidamente a quantidade de informações brutas sobre aquelas sociedades, antes que elas sejam definitivamente retiradas do cenário do mundo.

Até muito recentemente este tipo de preocupação esteve presente, como por exemplo, na iniciativa de R. Sorenson, do Smithsonian Institute, que em 1974 fez divulgar a formação de um centro de produção de filmes etnográficos, na perspectiva daquilo que denominou "Antropologia Urgente". O centro procurava organizar um

acervo de filmes sobre populações e culturas em vias de desaparecimento, estimulando com financiamentos projetos que atendessem a este requisito. Como muitas outras iniciativas deste tipo, desde o século passado, sua maior preocupação era a de que “se permitirmos que esses dados desapareçam em maior ou menor grau, nós diminuimos nossa capacidade de compreender nossa própria espécie” (SORENSEN, 1974:1079).

Esta não foi uma iniciativa isolada, pois como explicava o próprio Sorenson, ela está em consonância com as resoluções unânimes do plenário da American Anthropological Association (1971) e do 9º Congresso da International Anthropological and Ethnographic Sciences (1973), que assim decidiram “clamando por programas urgentes para a preservação dos dados visuais de culturas

em desaparecimento e de formas de vida em mutação” (SORENSEN, 1974:1084). Estariam também envolvidas no esforço a Comissão Internacional de Filmes Etnográficos de Paris e a Sociedade para a Comunicação Visual em Antropologia, as quais, sob a coordenação de Margaret Mead, tentavam estabelecer programas de facilitação a nível mundial.

Mesmo assim, Sorenson ainda lamenta:

“Até que estas facilidades e programas realizem-se, nós continuaremos perdendo por todo esse tempo informações sobre as poucas sociedades remanescentes e isoladas que ainda encorpam modelos do comportamento humano independentemente desenvolvidos e expressões do potencial e da adaptabilidade humanas. E nós continuaremos a perder informações sobre os nossos próprios modelos de comportamento em evolução ao

passo que nos adaptamos para encarar o futuro”  
(SORENSEN, 1974:1084).

O que me interessa destacar aqui é o fato de que estas preocupações articulam concepções sobre a imagem técnica com uma postura geral frente às populações estudadas. Este tipo de posicionamento concebe o instrumento cinematográfico — e o fotográfico, por extensão — como dispositivo naturalmente neutro e capaz de reunir informações seguras, ainda que incompletas, de cunho etnográfico, valiosas e comunicativas *de per si*. O registro cinematográfico, no caso, desde que conduzido por critérios de validação — reprodutibilidade, não interferência, etc. — universalmente aceitos, torna-se automaticamente um documento de importância capital.

Prokop destaca os cinco pontos que considera básicos na condução positivista da observação:

- 1) exclusão da reflexão fundamental sobre o sistema existente (o útil);”
- 2) a reflexão da realidade segundo pontos de vista exclusivamente classificatórios, partindo principalmente das invariáveis que se encontram na realidade, ou seja, a exclusão da ‘dignidade das coisas’ (o exato);”
- 3) uma forma de observação da realidade como algo regular, que se dá externamente às possibilidades de influência pessoal, ou seja, um modo de observação imunizado das valorações morais (o relativo);”
- 4) uma visão da realidade que deixa todas as questões, que não se mostrem como incontestáveis — exclusivamente com base na observação imediata — a cargo da ‘especulação’ do ceticismo (o real);”
- 5) uma visão, finalmente, que procede de forma

rigorosamente sistemática e unitária (a saber, as instâncias sociais que celebram e ritualizam a sistemática e o processo rigorosamente obrigatório e, com isso, constróem uma situação formal acima das visões parciais, estão prontas a reconhecer a legitimidade como representante da 'verdade objetiva') (o certo)" (PROKOP, 1974:97-8).

Desta forma, uma leitura possível das preocupações representadas pelo texto de Sorenson, naquilo que concerne à imagem técnica, poderia ser:

1. Não transparece em nenhum momento qualquer preocupação com o processo de transformação em si, no qual estão inseridas as culturas, que se deve registrar com urgência. Este processo é tomado como dado, imutável e nenhuma crítica a ele poderá alterar o seu curso. Frente a isto, o documento imagético é "útil", pois ao menos

permite o estudo da diversidade numa situação de convergência histórica unívoca.

2. Fica portanto excluída a “dignidade” da transformação e desaparecimento daquelas culturas. O viés da crítica do processo não deverá estar presente no material filmado, nem tampouco ser a sua marca; o filme etnográfico deveria apresentar com “exatidão” a situação daquela sociedade naquele momento, sem transparecer qualquer opinião. Assim como para o astrônomo, que pode lamentar a perda da oportunidade de assistir ao apagar de um estrela, sem nunca criticar a natureza por tal acontecimento, não caberia ao cine-etnógrafo posicionar-se em relação à invariabilidade da história.

3. A compreensão do dispositivo-câmera como uma vista imparcial, que tudo registra sem valorizar, dentro do campo de abrangência de suas lentes, qualquer elemento, é o mecanismo intelectual e metodológico, que permite entender o produto-filme como uma observação relativista.
4. Tudo o que a câmera registra mantém uma correspondência tão forte com a coisa fotografada que terá de ser tomado como incontestável pela experiência do sentido da visão, tratando-se portanto do "real".
5. Os dados contidos no produto-filme estarão "corretos" na medida em que não existam distorções ou fraudes intencionais por parte do cine-etnógrafo. A câmera, por si só, não mentiria,

distorceria ou teria uma visão parcial do que está enquadrado.

O surpreendente nesta situação é o fato de muitos dos autores, que poderiam ser listados adotando esta postura, manterem uma grande distância da abordagem positivista em suas obras antropológicas. Vários, como Franz Boas e Margaret Mead, chegam mesmo a ser críticos severos de tal postura. No entanto, no caso particular do uso da imagem técnica em seus trabalhos, terminam sendo traídos pela ingenuidade com que se apropriam da câmera. A falta de uma crítica metodológica do instrumento e do seu papel social, terminam por conduzi-los cegamente à armadilha da homologia fotográfica, fazendo que compartilhem com convictos positivistas de um certo ufanismo visualista.

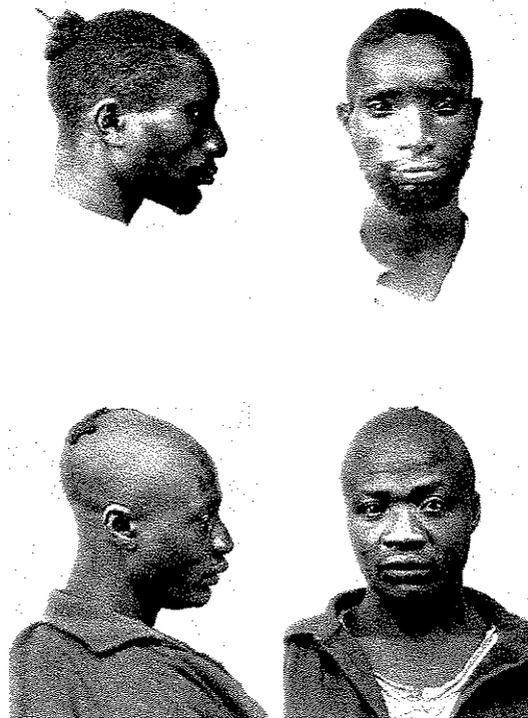


Figura 7. Philippe Potteau. Fotografias antropométricas, Algéria, 1862.

## 1.2 OBSERVAÇÃO E VISUALISMO

A manifestação mais clara do visualismo, nos termos descritos anteriormente, é certamente a noção de observação. Os antropólogos de qualquer convicção mantêm uma esmagadora concordância de que o seu conhecimento é baseado e validado pela observação (FABIAN, 1983:107). Observação para a Antropologia constitui-se, como tradição majoritária, a pesquisa de campo, no contato direto com os povos estudados, a convivência e o estar com o “outro”. A descrição etnográfica é promovida assim à condição do relato de uma “testemunha ocular”.

A discussão sobre as condições da observação científica, como procurei demonstrar na seção

anterior, já possui uma considerável história acumulada, mas ganha no início do século XX, sobretudo na Antropologia, uma nova abordagem. Bronislaw Malinowski, em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, formaliza o método que se consagrou pelo nome de “observação participante”. Esse método baseia-se na convivência continuada e cotidiana com os nativos, afastado de qualquer outra pessoa que não pertença ao grupo cultural estudado, além do domínio da língua, permitindo ao pesquisador participar das conversas e acontecimentos da aldeia. Assim, Malinowski rompe com uma prática anterior, na qual a observação era mediada por informantes bilingües ou pela aplicação de questionários; o etnógrafo permanecia, então, distanciado da realidade observada, envolto em seu próprio “mundo”, enquanto estudava o “mundo do outro”.

Malinowski resume sua abordagem em “três diferentes caminhos”:

- 1) “A *organização da tribo e a anatomia de sua cultura* devem ser delineadas de modo claro e preciso. O método de *documentação concreta e estatística* fornece os meios com que podemos obtê-las.
- 2) Este quadro precisa ser completado pelos  *fatos imponderáveis da vida real*, bem como pelos *tipos de comportamento*, coletados através de observações detalhadas e minuciosas que só são possíveis através do contato íntimo com a vida nativa e que devem ser registradas nalgum tipo de diário etnográfico.
- 3) O *corpus inscriptionum* — uma coleção de asserções, narrativas típicas, palavras características, elementos folclóricos e fórmulas mágicas — deve ser apresentado como documento da mentalidade nativa” (MALINOWSKI, 1922:33).

De nacionalidade austríaca e trabalhando com financiamento inglês, Malinowski chega à Austrália, de

onde partiria para sua pesquisa Nova Guiné, no início da Primeira Guerra Mundial. Súdito, portanto, de um império inimigo do Reino Unido, o antropólogo teria sido prudentemente aconselhado por seu mentor e amigo, o prof. C.G. Seligman, a permanecer no campo até o final da guerra. Seguindo este parecer, Malinowski estabelecer-se-ia entre a Nova Guiné e a Austrália de 1914 até 1918. É provável que este acaso tenha contribuído fortemente para o desenvolvimento de suas formulações metodológicas, mas foi certamente o seu vigor intelectual que o permitiu transformar a experiência em uma das mais ricas e contundentes idéias sobre o trabalho do etnógrafo: a noção de que o objetivo da pesquisa etnográfica “é o de apresentar o ponto de vista dos nativos, *seu* relacionamento com a vida, *sua* visão de *seu* mundo” (MALINOWSKI, 1922:33).



Figura 8. Bronislaw Malinowski, Kula.

A geração de Malinowski encontrava-se empolgada — provavelmente por influência de autores como Morgan e Boas — com do trabalho etnográfico realizado diretamente no campo, até então pouco difundido. Para ele, entretanto, como era corrente para o funcionalismo inglês, a Antropologia clássica incorria no

erro de tomar de forma fragmentária elementos das culturas nativas, arranjando-os arbitrariamente conforme categorias da cultura do antropólogo. A crítica funcionalista definia o conceito de cultura como a capacidade de satisfazer necessidades e sua aplicação no terreno etnográfico somente poderia ser bem sucedida se o arranjo dos diversos elementos culturais fosse pautado pela coerência com os papéis que desempenhavam na própria sociedade estudada. Nesta perspectiva é que Malinowski propôs que a operacionalização técnica deste conceito fosse obtida mediante uma etnografia cujo que descrevesse o nativo nos seus próprios termos, tomando seus sentimentos sobre as coisas e sua compreensão de si próprio como o objetivo principal e a legado maior da Antropologia; é aí que reside, certamente, a sua maior contribuição:

“Estudar as instituições, costumes e códigos, ou estudar o comportamento e mentalidades do homem, sem atingir os desejos e sentimentos subjetivos pelos quais ele vive, e sem o intuito de compreender o que é, para ele, a essência de sua felicidade, é, em minha opinião, perder a maior recompensa que se possa esperar do estudo do homem” (MALINOWSKI, 1922:34).

Esta posição é, ainda hoje, um dos mais fortes elementos diferenciadores da Antropologia dentre as disciplinas das Ciências Sociais e um dos primeiros grandes passos para o seu distanciamento do positivismo comteano do século XIX — embora a influência da obra de Durkheim sobre Malinowski não seja desprezível. Como consequência de sua abordagem e do peculiar tratamento intelectual a que submete o empirismo imanente ao trabalho etnográfico, não se pode deixar de perceber o

deslocamento considerável que as premissas do positivismo sofrem, na perspectiva da observação participante:

1. O sentido de utilidade não somente permanece, como é fortalecido, apontando, entretanto, para a diversidade de constituição das culturas e a apropriação costumes e modos-de-vida específicos no seio de cada uma das culturas.

2. A exatidão passa a ser construída não mais pela exclusão da “dignidade das coisas”, mas, ao contrário, pela eleição desta “dignidade” como o próprio objetivo a ser seguido pelo etnógrafo.

3. A relativização deixa de ser o campo do afastamento, para tornar-se um método de aproximação e incorporação. Sem deixar de lado o rigor racionalista, no

qual o arranjo dos dados de campo exige algum distanciamento, a condução da observação participante exige um esforço subjetivo de tal ordem, que seria impossível eliminar as influências pessoais no trabalho. A relativização é dada, portanto, pela compreensão de que qualquer sistema cultural é, em si próprio, completo e consistente<sup>3</sup>.

4. Nenhum elemento da visão de mundo nativa pode ser considerada supérflua na observação da realidade cultural, não existem critérios seguros para

---

<sup>3</sup> Eunice Durham sintetiza a articulação da intuição, sistematização e a completude no seguinte trecho: "A observação participante recoloca, para Malinowski, o problema da totalidade mas, obviamente não o resolve. A familiaridade com o nativo, a capacidade de participar do seu universo de referência constituem condições prévias para a investigação de campo produtiva, mas não eliminam o trabalho laborioso de coletar os dados de modo sistemático, de ordená-los, interpretá-los e integrá-los de modo adequado para recriar, sinteticamente, a totalidade vivida pelo nativo e apreendida pela intuição do pesquisador" (DURHAM, 1978:48). Ver também Durham (1986).

definir o que é incontestável ou não. Somente o próprio sistema observado pode indicar o caminho para a seleção do que é relevante na pesquisa.

5. Considerando que “na etnografia, é freqüentemente imensa a distância entre a apresentação final dos resultados da pesquisa e o material bruto das informações coletadas pelo pesquisador através de suas próprias observações, das asserções dos nativos, do caleidoscópio da vida tribal” (MALINOWSKI, 1922:19-21) e que a pesquisa de campo é uma atividade vivencial, fica obviamente prejudicada qualquer possibilidade de uma conduta unitária e reproduzível.

A relevância da observação participante assumiu tamanha importância no trabalho antropológico, que trabalho de campo e este método começaram a se

confundir. Nem sempre, contudo, pesquisadores de campo, declaradamente pautados pela orientação de Malinowski, compartilham da abrangência que o método impõe. Não é fato incomum ver-se reduzida a observação participante a uma simples convivência amistosa com os povos estudados. A própria idéia do etnógrafo como uma testemunha ocular rearranja-se, aqui e ali, sob o manto protetor da observação participante, mantendo a circunscrição visualista na temática da observação. Dentre os muitos exemplos possíveis, o da Antropologia Visual é um dos mais recorrentes. Ao longo do desenvolvimento da noção de observação a o visualismo deixou abertas as brechas, onde a utilização empírica dos meios técnicos de obtenção da imagem encobriram a redução das abordagens metodológicas a um simples conjunto de técnicas, destituídas de qualquer construção intelectual.

### **1.2.1 Fotografia e Observação Participante**

John Collier Jr. propõe — logo no início de seu trabalho “Antropologia Visual: a Fotografia como Método de Pesquisa” — que a atividade do fotógrafo o qualifica como um “observador participante”. Justifica esta posição, exemplificando as dificuldades de um neófito em observar — visualizar? — uma situação que lhe é totalmente estranha, onde a posse e o uso de uma câmera fotográfica servir-lhe-ia para acelerar o processo de aprendizado. Neste caso, a fotografia seria o “abridor de latas”, o instrumento através do qual o etnógrafo poderia se inserir na comunidade, rompendo resistências e obtendo inclusive uma sólida cooperação, devido à compreensão das pessoas sobre aquela atividade. “Tirar fotos é uma atividade de raciocínio, atividade que pode ser entendida. Cada vez que você tira uma foto seu objetivo é

logo em seguida reconhecido” (COLLIER Jr., 1973:17).

Collier Jr. busca cercar uma compreensão da atividade fotográfica por intermédio de um duplo arranjo. De um lado o ato de fotografar seria conhecido de todos, portanto mais facilmente assimilável pelo nativo do que a explicação do pesquisador de estar ali para estudar a cultura e os costumes da comunidade. “Aqui está o amigo que vai tirar fotos, rapazes” (COLLIER Jr., 1973:16), dessa forma o fotógrafo, após tomar um mínimo de cuidados, seria introduzido ao grupo pelas suas lideranças. Mais além, o fotógrafo precisa estar no lugar em que vai fotografar, para poder fazê-lo; ele deverá inserir-se na vida cotidiana das pessoas para poder descobrir o que será mais significativo registrar. Todo fotógrafo é uma testemunha ocular dos acontecimentos e a única coisa que

distinguirá um trabalho fotográfico de relevância antropológica de outro sem essa característica, será o rigor e a capacidade de observação objetiva do fotógrafo:

“A questão é *observar com significância científica*. De acordo com esta perspectiva, a técnica elementar e uma câmera adequada é tudo de que um estudioso de antropologia necessita” (COLLIER Jr., 1973:155).

Assim, para Collier Jr. a observação participante em Antropologia Visual se resume a um convívio minimamente condicionado por um conjunto “elementar” de técnicas de pesquisa. Mais ainda, trata de restringir a concepção de “metodologia” — o título de seu trabalho cria a promessa de uma formulação metodológica para a Antropologia Visual — a um simples conjunto de técnicas de pesquisa de campo.

Não é difícil perceber a distância que separa a proposta de Collier Jr. com a de Malinowski, mas existe uma ligação lógica entre as duas e ela reside na prevalência do sentido da visão na noção de observação. Collier Jr. se apropria da observação participante, pelo viés do “conhecer-ver” o nativo, um “ver” unívoco que produz um conhecimento sempre distanciado e onde a parcela “participante” do método fica restrita à contingência do ofício do fotógrafo, que precisa estar “lá” para exercer a sua função.

Se bem que seja verdadeiro o fato de, em situações bastante delimitadas, a câmera fotográfica atribuir um lugar bem definido para o seu portador, isto não seria, por si só, bastante para a condução da observação participante, nem configurar-se-ia como situação suficien-

temente generalizável para embasar um procedimento metodológico. Collier Jr. circunscreve o problema no âmbito da colocação do foto-etnógrafo em posição privilegiada na comunidade, mas não privilegiada no que diz respeito à possibilidade de enxergar os menores aspectos cotidianos de sua vida e sim naquilo que se refere à possibilidade de um convívio próximo ao poder local, de forma a que goze dos privilégios da respeitabilidade na comunidade (COLLIER, 1973:20).

O trabalho de Collier Jr., menos do que um compêndio metodológico *stricto sensu*, mais se realiza como rol de recomendações técnicas, extensamente justificadas, para o trabalho de campo com o uso da fotografia. Ao gosto da abordagem positivista, o que aí se apresenta é a redução da questão metodológica à das

técnicas de pesquisa, campo em que foi delimitado o uso mais freqüente da fotografia na Antropologia, se bem que o problema possa ser estendido a vários outros setores da disciplina.

Em ensaio de 1986, Ruth Cardoso questiona os problemas metodológicos e da observação na Antropologia e verifica haver uma sobrevaloração da “participação” na observação participante. O problema que expõe diz mais sobre as pesquisas militantes das décadas de 70 e 80, mas suas reflexões parecem servir, no geral, também para as questões aqui trabalhadas. Destacando o debate teórico como o lugar da discussão metodológica, Cardoso critica um posicionamento no qual “(...) um indisfarçado pragmatismo (muitas vezes confundido com politização) dominou as ciências sociais contemporâneas e

desqualificou como ocioso o debate sobre os compromissos teóricos que cada método supõe” (CARDOSO, 1986:95).

Collier Jr. não se propõe um engajamento político, ao contrário, deliberadamente ou não, cobre-se de um pragmatismo instrumental forte o suficiente para sustentar, com grande poder de convencimento, sua opinião sobre os benefícios da incorporação da fotografia na pesquisa etnográfica. O autor não se inclina sobre qualquer questão que conduza a uma discussão dos compromissos teóricos da utilização das técnicas que expõe; seu único compromisso está na coleta de dados confiáveis e no vislumbramento neutro da realidade como coisa externamente dada.

Apesar de não poder alinhar Collier Jr. com

aqueles que Cardoso discute em seu trabalho, um certo sentido de impotência se apoderou destes últimos, nas décadas de 60 e 70, fazendo com que antropólogos, desejosos de um aprofundamento nas classes populares, buscassem instrumentalizar melhor a disciplina, no sentido de poder compartilhar mais proximamente de suas vidas. Esta situação termina por promover um encontro entre as preocupações de Collier Jr. e este momento da Antropologia, que, marcados por intenções diversas, aliam-se no ufanismo da tecnologia imagética. Somente uma postura teórica crítica poderia ter revelado estas profundas diferenças, mas ela estava dirigida para outro alvo:

“A crítica à ciência vigente acentuou sua pobreza técnica e seu distanciamento do real, apontando para a necessidade de renovar as formas de coleta de dados como um passo fundamental para

enriquecer as interpretações. Este modo de ver o trabalho científico está bem perto da clássica formulação do empiricismo positivista: dados bem coletados devem falar por si mesmos” (CARDOSO, 1986:98-9).

Desta forma a observação participante é apropriada não somente por uma proposta de ação concreta sobre a realidade, mas, muitas vezes, de uma aliança desta com a incorporação dos instrumentos fotográficos, cinematográficos e, logo, videográficos. Se, de um lado, todo este movimento deveu-se à crítica do princípio de neutralidade e objetividade positivista, terminado por retornar aos seus princípios, a incorporação dos dispositivos técnicos de imagem aconteceu pelo caminho oposto. Ao ignorar toda uma delimitação teórica já existente à imagem técnica, os defensores de uma

Antropologia Visual terminam por tomar estes instrumentos como portadores de nenhuma ideologia ou falsidade, estas ficariam ao inteiro cargo de seus operadores e da leitura a ser feita dos dados que geravam. A abordagem de Collier Jr. redundava nisto, como pode ser percebido na passagem a seguir:

“The eye can keep track of only a limited range of phenomena, whereas the camera can record unlimited detail precisely. Also the camera eye is not subjective, does not become confused with the unfamiliar, and does not suffer from fatigue. The empirical encounter must be checked against human memory only, and the research must stop at the borders of memory. Photographic memory holds detail not even seen in the original encounter. It is a genuine part of the concrete part of the event, and therefore it DOES offer an expanding research opportunity. This possibility can transform an empirical impression into

many areas of sound deduction. Photographs immeasurably increase the fixed points of factual reality and therefore speed up and gives projective breadth to reliable conclusions.

But these things will never happen if we fail to process and analyze our visual data rigorously. The photographic record can remain wholly impressionistic UNLESS it undergoes disciplined computing" (COLLIER Jr, 1975:224)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> "O olho somente pode manter um registro de um alcance limitado de fenômenos, enquanto que a máquina fotográfica pode registrar detalhes ilimitados precisamente. O olho de máquina fotográfica também não é subjetivo, não é confundido com o pouco conhecido e não sofre de fadiga. O encontro empírico só deve ser conferido contra memória humana, e a pesquisa tem que parar nas bordas de memória. Memória fotográfica apreende detalhes nem mesmo vistos no encontro original. É uma parte genuína da parte concreta do evento e então OFERECE uma alargada oportunidade de pesquisa. Esta possibilidade pode transformar uma impressão empírica em muitas áreas de saudável dedução. Fotografias ampliam, de forma incomensurável, os pontos fixos da realidade efetiva e então aceleram e criam um campo alargado para as conclusões fidedignas.

Mas estas coisas nunca acontecerão se nós falharmos em processar e analisar nossos dados visuais rigorosamente. O

Interessante no trecho citado é que, de certa forma, ele sugere uma divisão do processo de observação participante em dois. Na etapa de pesquisa de campo propriamente dita, seria proporcionada ao pesquisador a participação, facilitada e enriquecida pela identificação de suas funções pelo grupo, enquanto a função de observador atento e detalhista seria desempenhado pela própria câmera promovida assim ao nível de um verdadeiro autômato. O pesquisador torna-se aí, após ter retornado do campo, um observador das imagens coletadas pela câmera. Collier Jr. não trabalha afirmativamente neste sentido, ao contrário, sistematicamente adverte o candidato a antropólogo visual a controlar rigorosamente suas tomadas através de anotações apropriadas e da

---

registro fotográfico pode permanecer completamente impressionista A MENOS QUE ele sofra um processamento disciplinado".

manutenção de um diário de campo. Não obstante, um número significativo de ensaios e pesquisas visuais construídos com base naqueles tipos de sugestões, que recheiam os textos de Collier Jr., preenchem boa parte das prateleiras de arquivos etnográficos.

### **1.2.2 Visualismo e Antropologia Visual**

A metáfora visualista, no imaginário desta segunda metade do século XX, desloca-se da visão para a orbitar a temática da imagem técnica. A idéia da descrição como um “retrato” da realidade observada é presença constante em vários textos. Esta idéia recorrente, vai sofrendo, como venho tentando demonstrar, sucessivas resignificações na adequação às diferentes formulações metodológicas sem, no entanto, sofrer um rompimento mais radical na sua idéia mais elementar, ou seja: a de que

conhecer é permitir efetivamente visualizar a coisa, as leis, os processos ou as estruturas. Cardoso finaliza criticamente o primeiro parágrafo do ensaio já citado, denunciando esta questão:

“O critério para avaliar as pesquisas é principalmente sua capacidade de fotografar a realidade vivida. Sua função é tornar visível aquelas situações de vida que estão escondidas e que, só por virem à luz, são elementos de denúncia do *statu quo*” (CARDOSO, 1986:95).

De forma análoga, fotografar transformou-se no equivalente ao “tomar visível”, “trazer à luz” e “enxergar” para conhecer. A metáfora exerce aqui, ao contrário do que acontecia anteriormente, um papel funcional nos processos de apropriação da imagem técnica na documentação sociológica, tornando a proximidade entre

esta simplificação visualista e as justificativas de inúmeros projetos documentação visual uma constante bastante evidente <sup>5</sup>. É nesta funcionalidade que a metáfora inicia o abandono de seu papel de figura de linguagem para ganhar uma certa concretude figurativa.

Nesta perspectiva pode-se circunscrever a crescente utilização da fotografia entre antropólogos sem maiores conhecimentos da operação do dispositivo e questões qualitativas da imagem, enquanto muitos fotógrafos de rudimentar formação científica, lançam-se na tarefa etnográfica de desvendar o mundo da diversidade cultural. Com poucas exceções, lançam-se neste trabalho documental, tomando a câmera como um olho observador

---

<sup>5</sup> Ao longo deste trabalho estarei procurando demonstrar este ponto de vista com a exemplificação de algumas produções etnográfico-visuais. O segundo capítulo será particularmente dedicado a esta tarefa.

auxiliar, que pouco a pouco vai ganhando, em alguns setores, o *status* de olho principal. Entre Curtis e Boas, de Rivers e Malinowski a Mead e Bateson, quase nada é alterado no que diz respeito à qualidade “visualizadora” da perspectiva fotográfica <sup>6</sup>.

É notável que esta discussão termine por se desdobrar na proposta de criação de uma disciplina autônoma no seio das Ciências Sociais. Após muitas décadas de intensa atividade fotográfica e cinematográfica na disciplina, antropólogos, fotógrafos e cineastas resolvem levantar a bandeira da necessidade de uma ênfase na atividade visual na Antropologia. A idéia de constituição de uma Antropologia Visual não traz a marca

---

<sup>6</sup> Os trabalhos fotográficos de Boas e Curtis serão tratados mais detalhadamente no próximo capítulo; sobre Bateson e Mead ver seu trabalho no Bali (1942); sobre Rivers ver Hockings, P.

de uma formulação metodológica, que seja produto de uma crítica teórica aos usos feitos, até então, da tecnologia da imagem, ao contrário, vem marcada pelo regozijo daquelas produções — como que realizadas por heróis visionários — e pelo lamento da falta de atenção da Antropologia pelo visual. Margaret Mead, uma das maiores expressões nesta área, acusava uma “negligência criminosa” no uso do filme etnográfico, argumentando sobre a perversa explicação desta negligência pelos altos custos da produção cinematográfica. Segundo ela, astrônomos não tiveram de deixar de sê-lo pela falta de novos e melhores telescópios, físicos não desertaram de suas pesquisas pela ausência de ciclotrons nem tampouco o fizeram os geneticistas em virtude dos custos dos microscópios eletrônicos, enquanto

---

(1992), e Samain, E. (1995) para uma discussão sobre a produção fotográfica de Malinowski.

os antropólogos não só se deixaram render pelo argumento, como chegaram mesmo a sabotar as iniciativas de colegas nesta área. Para Mead, boa parte do problema reside no fato da imagem produzir uma tensão interna na Antropologia, que seria uma “disciplina das palavras” (MEAD, 1975:4-6).

Pouco se refletiu, entretanto, a respeito das questões metodológicas que orientaram a instrumentalização da física, astronomia ou a medicina. Tome-se por exemplo o caso bastante contemporâneo do tratamento de imagens obtidas por satélites, com leque de aplicações tão extenso que vai da geofísica ao urbanismo, passando pela geologia, as ciências ambientais e contribuições não muito exploradas para a própria Antropologia e o estudo de populações. Estas imagens não

são cercadas de qualquer dignificação particular, mas a sua utilização não é, tampouco, tão inocente quanto a realizada pela Antropologia Visual. Ao contrário, as questões que, do ponto de vista da metodologia de apropriação e de leitura dos dados, são pertinentes ao processo foram investigadas e um arcabouço teórico montado. Dentro deste domínio de utilização da imagem, o conhecimento aprofundado da óptica, permitiu que estas fotografias fossem mais do que meros “retratos” das coisas observadas, podendo ser deliberadamente manipuladas, submetidas a transformações arbitrárias, sem que isto coloque em dúvida a honestidade e a qualidade das informações.

Não caberia aqui um alongamento da discussão sobre o sensoriamento remoto ou qualquer outra

tecnologia de imagem em outras áreas, que não as Ciências Sociais; nem se trata, tampouco, de defender a aplicação da imagem na Antropologia seguindo o mesmo processo. São áreas sabidamente muito distintas, dentro das quais os procedimentos devem adequar-se às suas especificidades. Entretanto a comparação deve servir para demonstrar uma fragilidade nas propostas da Antropologia Visual, que, ao fechar-se em si mesma e dialogar com pouca abrangência dentro das Ciências Sociais e com as reflexões sobre a imagem técnica, termina por favorecer iniciativas de um caráter ingenuamente indutivista, vislumbrando o conhecimento sobre o outro pela simples documentação positivada por uma pretensa objetividade da câmera. Certamente poderiam ser citados contra-exemplos, mas a postura ainda hegemônica dentro desta atividade insiste em investir seus maiores esforços no

tratamento, tanto da imagem técnica, quanto da atividade etnográfica, dentro dos cânones positivistas do século XIX.



Figura 9. Em "The Balinese Character", Margaret Mead e Gregory Bateson desenvolvem uma abordagem fotográfica para a análise do "ethos" balinês. Na publicação do trabalho, buscam uma edição das imagens em blocos temáticos, que, aliados a textos, visam proporcionar ao leitor a visualização dos tópicos abordados.

## **II. A CIÊNCIA VÊ O OUTRO**

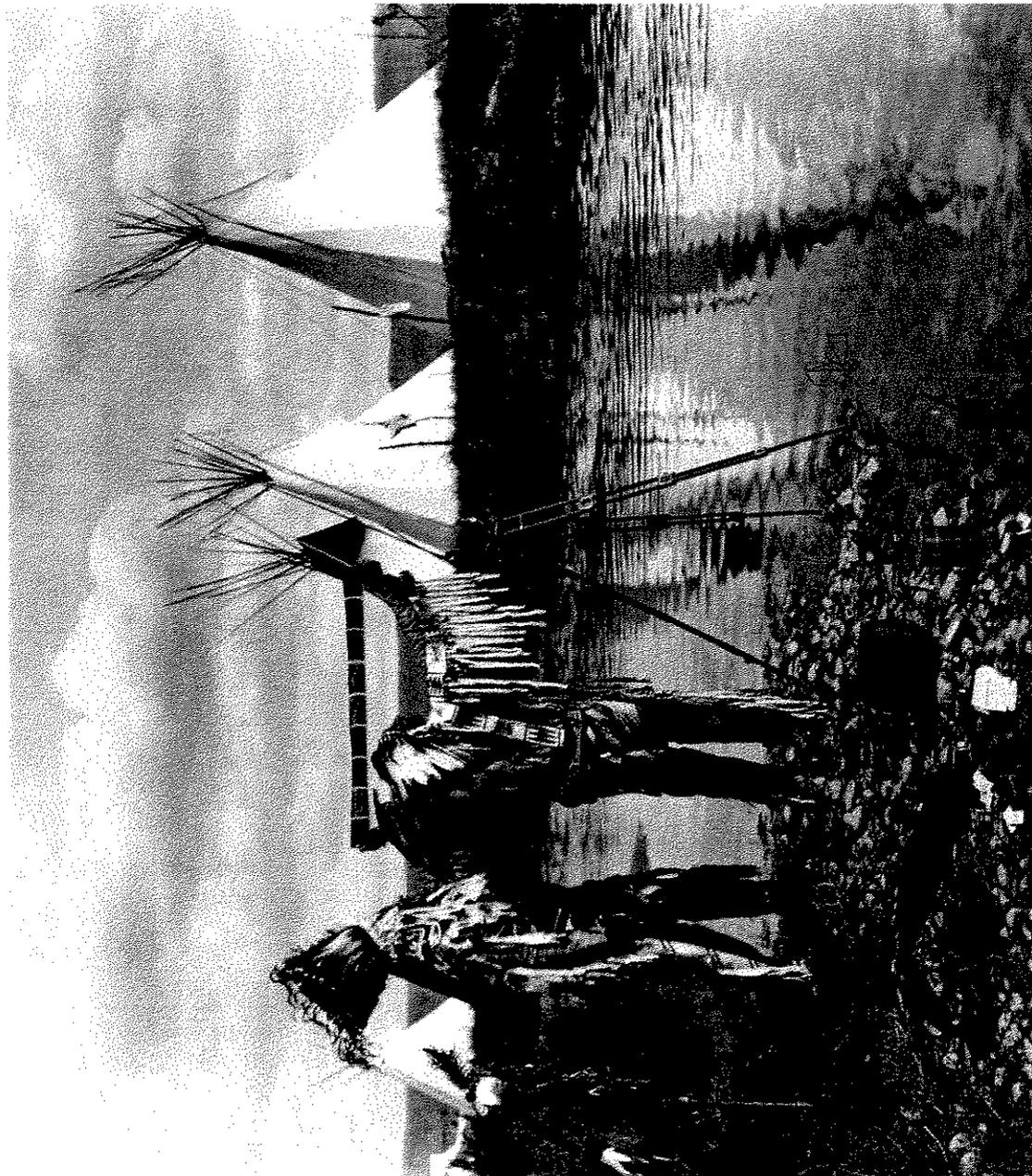


Figura 10. Joseph Kossuth Dixon. Expedição da Cidadania ao Índio Americano, 1913. "Poucas fotografias poderiam, de forma mais arrebatadora, expressar os limites da fotografia etnográfica" (GOETZMANN, 1991).

## **2.1 Os PIONEIROS**

O uso da imagem técnica nas pesquisas nas Ciências Sociais no final do século XIX e na primeira metade do século XX, como já foi dito anteriormente, vai, aos poucos, tomando a forma de uma atividade intensiva, no reflexo daquilo que começa a se configurar como uma indústria de informação e entretenimento. A abordagem visualista expande, daí, seu domínio original (o campo estritamente científico), para se inserir em toda a dinâmica sociocultural do século XX.

Este século é inaugurado sob a égide da tecnologia; o futuro prometido vem já envolto numa aura de crescente mecanização e de um constante desenvolvimento científico. Aquilo que antes estava restrito ao domínio

dos laboratórios dos sábios vai, paulatinamente, sendo estendido a um crescente número de pessoas. Os meios de comunicação de massa, e, neles, o uso da imagem técnica, começam a delinear sua atual configuração, no deslumbre de diversão barata e tecnologicamente sofisticada, na sugestão de uma informação rápida, precisa e constante para as massas.



Figura 11. Nicéphore Niépce, vista de sua janela, Paris, 1824-26 (esquerda). Daguerre, Paris, 1839 (direita)

O daguerreótipo (primeira forma que teve a fotografia) foi recebido com um entusiasmo muito particular

pela comunidade científica. Inventado por Nicéphore Niépce na década de 20 do século passado<sup>7</sup>, a nova tecnologia teria permanecido na obscuridade, não fora o gênio comercial de Louis Daguerre, além de seu prestígio nos meios artísticos, que empenhou todos os seus esforços para desenvolver o rudimentar processo de Niépce e torná-lo um amplo sucesso comercial (FREUND, 1976: 27). O impacto foi tão grande que, em passagem bastante conhecida, o físico e deputado liberal francês, François Arago, lota de sábios franceses e estrangeiros a Academia de Ciências de Paris para ler o célebre discurso de 1839, por ocasião da publicação da decisão da Câmara dos Deputados da França em tornar pública a patente do da-

---

<sup>7</sup> É controversa a datação da descoberta das placas fotossensíveis por Niépce. Gisèle Freund (1976:26) por exemplo, analisando a correspondência de Niépce com Lemaître, aponta o ano de 1824, enquanto Arlindo Machado (1984:30) registra o ano de 1826.

guerreótipo concedendo a Daguerre e ao filho de Niépce (falecido em 1833) pensões vitalícias de seis e quatro mil francos respectivamente<sup>8</sup>. Arago descreve detalhadamente o processo, exaltando o seu potencial na aplicação científica, dando destaque particular à Astronomia, na impressão “dos raios deslumbrantes do sol, dos raios trezentas mil vezes mais fracos da lua, dos raios das estrelas”, e à Arqueologia, onde ressalta que a cópia dos “milhões e milhões de hieróglifos” dos monumentos de Tebas, Atenas Mênfis e Karnak, ocuparia “algumas vintenas de anos e legiões de desenhistas”, enquanto, com o daguerreótipo, apenas um homem poderia dar cabo eficientemente da-

---

<sup>8</sup> Gisèle Freund (1976:28) destaca que a atitude do governo francês em abrir mão do monopólio da patente do daguerreótipo nada tem de incomum, visto ser prática comum do Estado àquela época, além do fato da técnica ser muito simples, não existindo possibilidades reais de controlar a sua produção, se fosse o caso. Ver ainda, Keim, 1970.

quela tarefa. Assim, dentre uma longa série de propostas, sugere que se equipe o Instituto do Egito (grande orgulho dos franceses na época) com “dois ou três aparelhos de M. Daguerre” (ARAGO, 1987:11-14).

A mensagem de Arago foi recebida com grande entusiasmo e as diversas áreas do conhecimento científico prontamente se apropriaram das tecnologia de produção de imagens e, mesmo não abandonando totalmente o potencial descritivo do desenho, rapidamente incorporaram a fotografia, posteriormente o cinema e, mais recentemente, o vídeo nos processos de investigação. As diversas expedições científicas realizadas até então, dificilmente deixavam de contar com um experimentado desenhista, que se ocupava da documentação visual do trabalho de pesquisa. O trabalho de nomes como Rugendas e Hércules Florence (este último também ligado à história da

fotografia), dentre outros, que pacientemente captaram e registraram com seu talento, um olhar sobre as formas e expressões de vida animal, vegetal e humana com que se depararam, foi paulatinamente sendo substituído pela visão mecânica e “objetiva” da câmara.

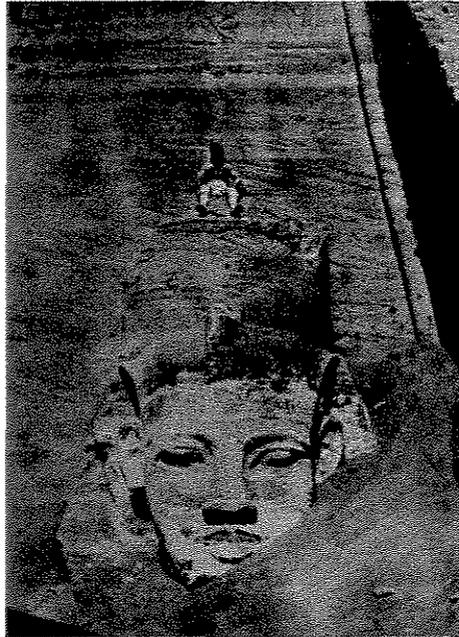


Figura 12. Maxime du Camp, Templo de Ramsés II em Abou-Simbel, 1850.



Figura 13. Etienne-Jules Marey

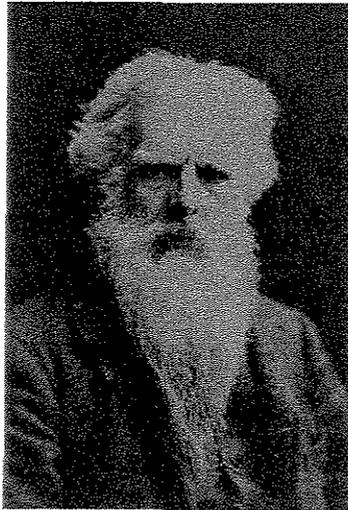


Figura 14. Eadweard Muybridge

### 2.1.1. O Olhar Científico: Muybridge e Marey

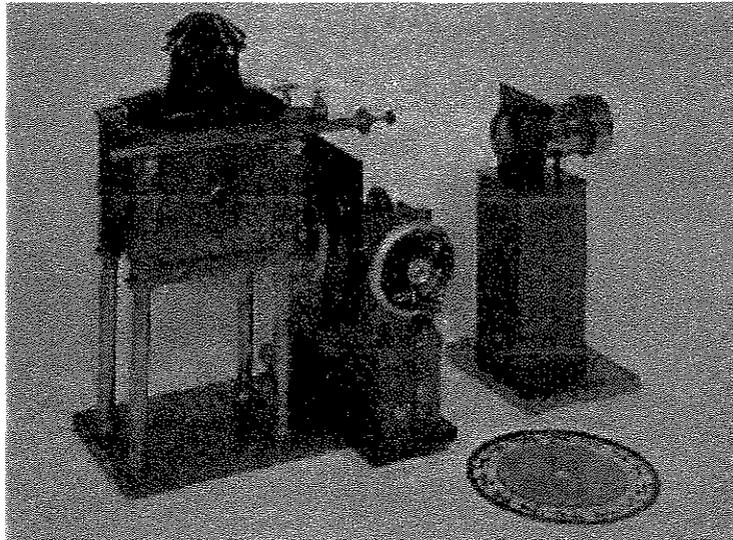


Figura 15. Marey., Zoopraxiscópio, Kingston Museum.

O visualismo positivo se expressa cedo, desde os primeiros trabalhos científicos que se utilizaram da câmara, pois buscavam justamente desmistificar “o que o olho não podia ver e a mão não podia descrever detalhadamente” (BRAUN, 1984: 2). Tratava-se de transcender a

ilusão do olhar humano através da possibilidade da "visão mecânica". O fotógrafo americano Eadweard Muybridge (1830-1904) e o fisiólogo francês Etienne-Jules Marey (1830-1904), procurando compreender o fenômeno do movimento animal (o humano inclusive), realizaram as conhecidas experiências, que, nos termos de Sontag (1981:60), buscavam recolocar a questão do olhar, demonstrando os erros a que somos levados normalmente pelo mecanismo da nossa visão. Destaque-se que a questão do movimento, da velocidade e do tempo era crucial para a compreensão da natureza no século XIX. O movimento dos astros, dos pássaros em vôo e as trajetórias balísticas, passado o primeiro impacto das proposições newtonianas, tornaram-se os principais objetos para os estudiosos naquele momento, e a fotografia "rapidamente se transformou na ferramenta essen-

cial para o congelamento do movimento” (BRAUN, 1984:2).



Figura 16. Muybridge, seqüência de movimento.

Muybridge e Marey, usualmente tratados como os precursores da invenção do equipamento cinematográfico, trabalharam simultaneamente no desenvolvimento integral de seus processos, assim como no desenvolvimento técnico de seus materiais. Muybridge não possuía nenhuma formação científica, gozando de amplo prestígio, entretanto, como artista. Este prestígio terminou por colocá-lo em contato com Leland Stanford, governador da Califórnia e turfista, que estava interessado em utilizar a

fotografia para conhecer e melhorar a performance de seus cavalos. Das pesquisas e desenvolvimentos técnicos necessários para a realização deste trabalho surgiu seu interesse (que terminou por acompanhá-lo pelo resto de sua vida) em se dedicar ao estudo do movimento animal. Frequentemente acusado de ser pouco rigoroso, diletante e literário por não manter constantes os ângulos de tomada, ele se defendeu alegando não ser um fisiólogo, tampouco um anatomista, mas, tendo sempre trabalhado sob a supervisão destes, pensava adicionar "peso e valor" à pesquisa (BRAUN, 1984:5). De fato, ao ser convidado, em 1883, para desenvolver o seu trabalho na Universidade da Pennsylvania, teve esse convite condicionado a assistência de uma comissão que assegurasse o total caráter científico do trabalho. Em seu artigo, Braun sugere que esta poderia não ter sido a principal razão da medida:

"This was a very unusual procedure. Perhaps it was necessary because of concern using nude human beings as subjects for either scientific or artistic investigations. (Eakins, for example, was fired from the Academy of Fine Arts in 1886 for undraping a male in a mixed class.) It is also possible that the university officials had reservation about Muybridge's character. Certainly they knew of his insalubrious personal history: his trial for the murder of his wife's lover in 1874 and his reputation for eccentricity" (BRAUN, 1984:4)<sup>9</sup>.

Qualquer que tenha sido a razão para este fato, a verdade é que, apesar de ter realizado um trabalho

---

<sup>9</sup> "Este foi um procedimento muito pouco usual. Talvez tenha sido necessário porque dizia respeito aos uso de seres humanos nus como objeto da investigação dupla artística e científica. (Eakins, por exemplo, fora demitido da Academy of Fine Arts em 1886 por despir um homem em uma classe mista.) Também é possível que as autoridades da universidade tivessem reservas sobre o caráter de Muybridge. Certamente conheciam sua história pessoal insalubre: seu julgamento pelo assassinato do amante de sua mulher em 1874 e sua reputação de excêntrico".

importante, até hoje apreciado, seu maior mérito reside muito mais na qualidade artística das fotografias e na grande contribuição para o avanço da indústria cinematográfica propiciado pelos seus inventos.

Braun (1983) chama a atenção para o fato de que, ao contrário de Muybridge, Marey possuía uma sólida formação científica, sendo formado em Medicina, membro da Academia de Ciências, da Academia de Medicina e professor do Collège de France. De fortes convicções positivistas, desde o início chamou a si a tarefa de desenvolver mecanismos de registro do movimento, de forma a estabelecer condições objetivas de observação deste fenômeno, superando os limites do olhar, permitindo ver aquilo que nos é normalmente inacessível à visão. Sua primeira criação foi o “método gráfico”, uma máquina que permitia transformar os componentes do movimento em formas grá-

ficas. Desenvolveu posteriormente o rifle fotográfico, que lhe permitia a tomada seqüencial de 24 negativos dispostos radialmente em um disco, a uma velocidade de 12 negativos por segundo. Esta seqüência poderia posteriormente ser projetada em um “phenakistiscópio”, girando o disco frente a uma fonte luminosa, de forma semelhante a alguns projetores cinematográficos. Os resultados entretanto não satisfazem Marey, que, em 1882, após ter conhecido e trabalhado, por curto período, com Muybridge, inicia um projeto cujo resultado é a “cronofotografia”. Tratava-se de um mecanismo que permitia a exposição de várias imagens, a um intervalo muito curto de tempo entre uma e outra, num mesmo negativo, que resultava no registro fotográfico do movimento em função do tempo. Aliando este processo ao método gráfico, que nunca abandonou, Marey desenvolveu as técnicas que,

com pequenas variações e a adição de mais alguns equipamentos de medida, iriam acompanhá-lo até o final de seu trabalho, mantendo sempre, como princípio ordenador geral da tomada de imagens, um único ponto de vista, em apenas uma única placa de negativo (BRAUN, 1983:6).

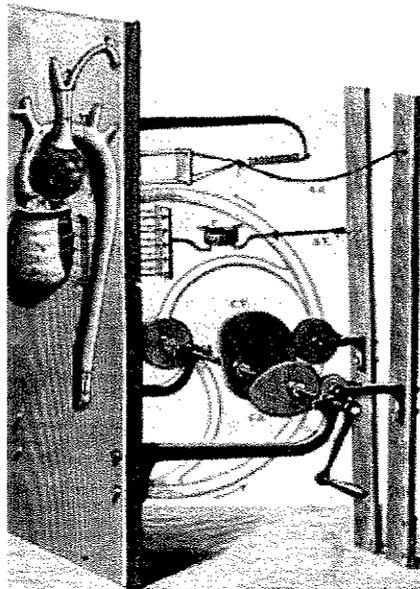


Figura 17. Máquina de registro do movimento, utilizada no método gráfico de Marey.

Para Marey, como para Muybridge, a fotografia, ao produzir uma fiel imagem figurativa, tornava-se um poderoso aliado do processo de observação. Ambos viam na fotografia um meio eficaz e seguro de produzir descrições da realidade, desmistificando “falsas verdades” e recolocando ao olhar a verdadeira natureza das coisas. Entretanto, enquanto para Muybridge o simples fato de se produzir um registro fotográfico com algum controle já definia, por si só, uma característica científica, para Marey isto não parecia ser suficiente. Ao contrário, esforçava-se, na melhor tradição positivista, em busca de uma vasta síntese, à qual deveria conduzir o resultado da observação minuciosa dos dados oriundos da descrição fotográfica feita no laboratório (BRAUN, 1983:8).

Para ambos, no entanto, a idéia do olhar ob-

jetivo não se devia estritamente ao uso da fotografia, mas à própria idéia de verdade científica. A câmera faria apenas o papel de mecanismo automático de descrição, com a função de realizar, sem o toque da "subjetividade" humana, a árdua tarefa da observação.

O impacto de seus trabalhos, entretanto, terminam por ir muito além de suas pretensões originais, auxiliando a marcar, mais do que a ciência, toda a forma como vemos as coisas. Ao direcionarem seus esforços em lançar um olhar sobre o tempo e a velocidade, ampliando a visão para o que não poderia ser visto por olhos nus, estabeleceram uma tradição no modo de perceber os fenômenos visuais, que perdura até os nossos dias.

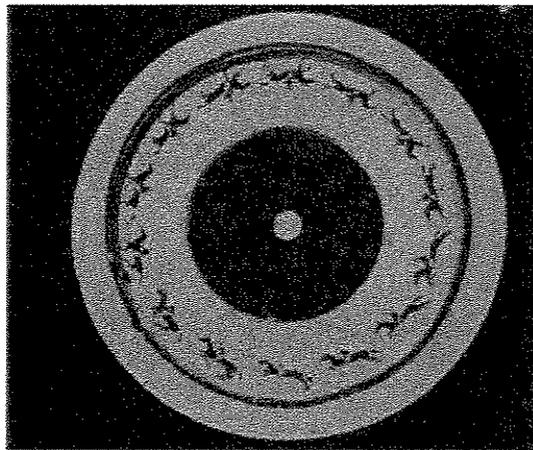


Figura 18. Disco de vidro para projeção no zoopraxiscópio.

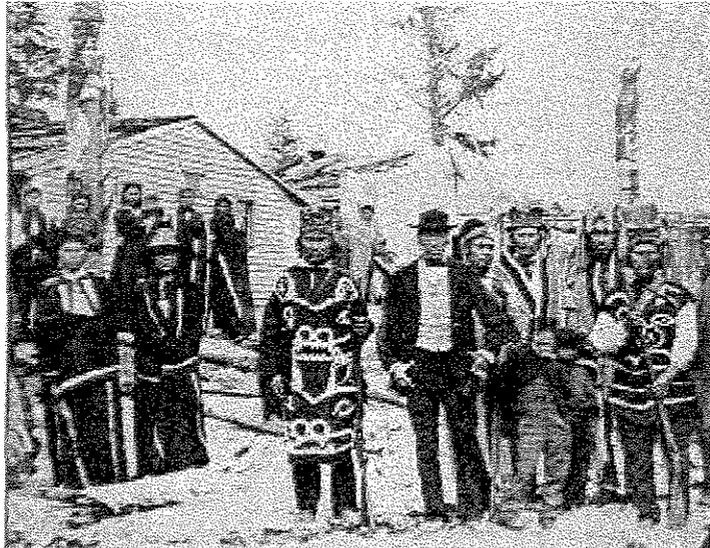


Figura 19. Índios Canadenses, 1898 (?). Muybridge também trabalhou como fotógrafo em expedições científicas.

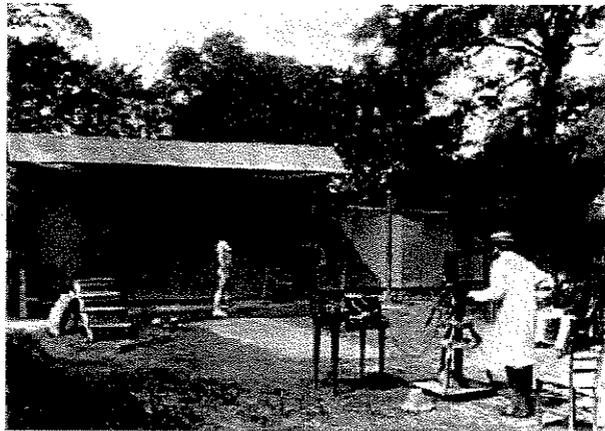


Figura 20. Marey. Estapas da produção das cronofotografias.

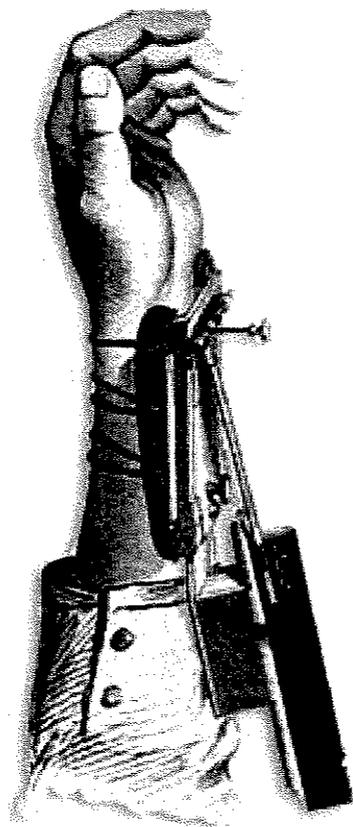


Figura 21. Esfigmógrafo. Em seus estudos sobre o movimento, Marey desenvolveu também instrumentos de uso clínico.

### **2.1.2. Olhar Etnográfico e a Fotografia: Edward S. Curtis e Franz Boas.**

De forma semelhante a outras atividades científicas no campo da documentação e experimentação visual, as primeiras experiências no uso da imagem para a produção de documentos etnográficos ocorrem ainda no século passado e vêm marcadas pela não especialização de seus produtores. Em situação análoga a de Muybridge na fisiologia, foi bastante comum fotógrafos fazerem-se de antropólogos diletantes, procurando capturar com suas câmeras as realidades visíveis com as quais se depararam e, eventualmente, também as que a visão não conseguia apreender.

No que tange ao diletantismo na produção científica, é preciso lembrar que boa parte da produção an-

tropológica da primeira metade do século XIX, bem como da produção da Biologia e geografia, está fundada sobre o trabalhos diletantes<sup>10</sup>, sendo raros os que dedicavam profissionalmente ao estudo das sociedades e culturas humanas, mesmo porque sua incorporação acadêmica demorou muito a acontecer. Em 1822, foi fundada a primeira instituição especificamente voltada aos estudos antropológicos, a Seção de Antropologia da *British Association for the Advancement of Science*, em 1839 a *Société Ethnologi-*

---

<sup>10</sup> É preciso lembrar que, apesar de claramente datado pelo século XVII, o diletantismo científico ainda é, ao menos nas áreas de menor tradição escolástica, muito comum até o início de nosso século. Ao discutir as idéias de A. Rupert Hall, Paolo Rossi observa que até o século XVIII conviviam, na produção do conhecimento científico, "professores, experimentadores, artesãos, curiosos e diletantes", demorando as universidades a absorver o conhecimento e as novas áreas de pesquisa que se configuravam. Enquanto a academia se restringia às investigações matemáticas e médicas, o desenvolvimento da física, astronomia, botânica, zoologia e química permaneceram, ao menos parcialmente, fora de seu âmbito (Rossi, 1989:10).

Evidenciava-se naquela discussão a oposição entre a construção do saber -- e do objeto -- pela razão ou pela experimentação. Opunham-se os acadêmicos de então a que o conhecimento pudesse surgir de atividades menos nobres, como as manuais.

que de Paris e em 1889 a *American Anthropological Association*, enquanto a cadeira de Antropologia na Universidade de Oxford seria inaugurada somente em 1883, por sir Edward Tylor, ele mesmo desprovido de qualquer formação acadêmica<sup>11</sup>. Mesmo no século XX, como destaca Murray Leaf, tomando os EUA como exemplo, “imediatamente após a Segunda Guerra Mundial ainda havia apenas quatro cursos importantes de graduação, em Chicago em Columbia, na Califórnia em Berkeley e em Harvard (Arqueologia)” (LEAF, 1981:282).

Como os trabalhos de Muybridge, um não especialista, que produziram um grande impacto na ciência do movimento animal, também na etnografia uma parcela significativa dos trabalhos de documentação fotográfica

---

<sup>11</sup> *Encyclopædia of Social Sciences*, NY, MacMillan, 1951.

foram realizados por profissionais que, embora profundamente influenciados pelo desenvolvimento científico da época, não possuíam um treinamento formal na área. Cabe ressaltar, entretanto, o enorme valor e utilidade dos olhares que lançaram às culturas “primitivas” vários fotógrafos do final do século passado e início deste. Nomes como Adam Vroman, Stephen Spencer e Edward Curtis, por exemplo, deixaram uma ampla e detalhada documentação visual sobre os índios norte-americanos, fortemente pautada pelas noções desenvolvidas na florescente Antropologia do século XIX. Os olhares que perenizaram com suas câmeras são reflexos densos do desenvolvimento do conhecimento antropológico de sua época.



Figura 22. Edward S. Curtis. Badlands, a terra sagrada dos Sioux, Dakota do Sul, 1904

É aí, nos meados do século XIX que a Antropologia procura se constituir como disciplina autônoma e científica, ou, como diz Bernardo Bernardi, “se para a história política esta é a época da expansão comercial e do aparecimento dos impérios coloniais, para a história do pensamento antropológico é o período da

sistematização e da afirmação das matérias antropológicas como disciplinas de estudo” (BERNARDI, 1988:171). Era a época em que se buscava formular uma concepção antropológica unificadora, sem a qual era difícil, então, sustentá-la como disciplina científica. A publicação, em 1859, de *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin e do artigo de Herbert Spencer, em 1852, *A Hipótese do Desenvolvimento*, geraram as bases propícias para que isto viesse a acontecer de forma mais ou menos duradoura. O trabalho de Darwin, ao sistematizar e apresentar comprovações empíricas sobre a idéia de evolução biológica, tomando-a como geradora da multiplicidade das espécies, não somente revolucionou os estudos naturalistas da época, como, aliado ao conceito de progresso, expresso no trabalho de Spencer, formularia o paradigma básico, sobre o qual seria criada uma noção científica do homem. Bernardi

explica que evolução e progresso são as principais noções que vão nortear o desenvolvimento do conhecimento científico por todo um século, influenciando profundamente a formação da polêmica idéia de uma Antropologia participante das ciências naturais e não das morais. Em suas próprias palavras:

“Os cem anos, desde meados do século passado até à metade do século XX, são caracterizados pela problemática das origens da vida, dos seres e da cultura. É uma problemática de fundo que aborda todas as concepções, filosóficas, religiosas, morais, científicas e, finalmente, políticas. Tira a sua posição das concepções dominantes do desenvolvimento geral segundo as quais a natureza e a `civilização' correspondem a uma ordenação evolutiva e unilinear. Evolução e progresso tornam-se os conceitos-chave de todo o saber científico, e da própria ciência. O problema das origens, da Ur,

impõe-se como parte integrante do conceito de evolução e inelutavelmente acabará por constituir um assunto de pesquisa e de análise vivo e apaixonante.

(...) O princípio da evolução e do progresso encontrava no mundo biológico da natureza uma demonstração esmagadora e apresentava-se como modelo para a pesquisa das origens de todas as manifestações da vida, incluindo a do pensamento e da cultura humana. Também a antropologia, estudando as múltiplas variantes da cultura, encontrou sentido e orientação no modelo darwiniano, precisamente no momento em que se inseria, como disciplina específica, no quadro das ciências do homem. É a partir destes pressupostos que nasce e se difunde a terminologia sobre 'primitivos'. Os iluministas tinham falado do homem natural e de selvagens. Os evolucionistas exprimiram-se em termos de antes e depois, de inferior e superior. Os homens dos primeiros graus da escala evolutiva são os primitivos. (...) Os primitivos vivos representam os arquivos da cultura no sentido

de que os seus sistemas culturais pertencem a graus ultrapassados" (BERNARDI, 1988:171-73).

Além do desenvolvimento da idéia de homem primitivo, o evolucionismo, sob forte influência da classificação proposta por Lineu em *Systema Naturæ*<sup>12</sup>, também formula o conceito etnológico de raça, derivado do conceito de raça utilizado na Biologia. Ordenando os povos segundo suas raças e estas segundo as diversas graduações na escala evolutiva, concluiu-se que os povos "civilizados" da Europa surgiram em decorrência da evolução natural de

---

<sup>12</sup> Neste trabalho, Carl von Linné (Lineu) sugere a classificação do que chamou de *Imperium Naturae* com suas divisões. "A primeira divisão é entre Deus e o Mundo (*Mundus*) num sentido amplo. No domínio do Mundo, Lineu colocou as Estrelas, os Elementos, o planeta Terra, a Lei Natural (imutável e criada por Deus) e a Natureza (objetos naturais). Esta última categoria, por sua vez, foi posteriormente dividida em três "Reinos": animal, vegetal e mineral". Os Reinos foram, por sua vez, divididos em classes (como as aves, peixes, insetos e vermes) e estas, progressivamente, em "ordens", Gêneros, Espécies e raças locais. O *Homo* seria, assim, um gênero da ordem dos *Primatas* e da classe *Mammalia*, dividido em duas espécies: *Homo Sapiens* e *Homo Troglodytes*. "A primeira espécie, *Homo Sapiens*, tem seis raças locais, começando com selvagem (*ferus*), "americano" (*Americanus*) e "europeu" (*Europaeus*)..." (Leaf, 1981:107-8).

seus antepassados “primitivos”. Seguindo uma perversa lógica, que o evolucionismo positivo impõe, concluíam que os povos primitivos evoluiriam naturalmente, fazendo com isto, desaparecer as formas em que se encontravam, independentemente do contato com o branco europeu. O desaparecimento de “raças exóticas” só deveria, assim, ser objeto de lamentação apenas quando não tivessem sido suficientemente documentadas pela ciência, tendo em vista a reconstituição da corrente evolutiva, na qual não deveriam faltar nenhum de seus elos, pois, de resto, o processo de desaparecimento pertenceria a um domínio quase natural.



Figura 23. Edward S. Curtis. Índio Kutenai, Idaho, 1910.

Surge, justamente neste panorama, o trabalho de Edward S. Curtis, que no final do século passado e início deste procurou realizar uma meticulosa documentação fotográfica do índio norte-americano. *The North American Indians*, totalizando vinte volumes, foi publicado, volume a volume, entre 1907 a 1930, procurando registrar, de forma enciclopédica, as imagens daqueles índios como se as fotografias houvessem sido tomadas

antes da chegada do contato com o "branco", ou seja, como se fossem imagens de um passado ainda totalmente "imaculado".

Trabalhar na interface entre arte e ciência, documentando um povo fadado ao desaparecimento, é a síntese do trabalho de Curtis. Fotográfica e esteticamente, ele estava muito próximo do pictorialismo da "foto-secessão"<sup>13</sup>, embora não defendesse, como aqueles fotógrafos, a fotografia como expressão estritamente artística, mas sim como uma espécie de interface entre a produção estética (artística) e tecnológica (científica),

---

<sup>13</sup> Sob este nome se reuniu o movimento de promoção da fotografia pictórica nos Estados Unidos. Organizado por Alfred Stieglitz em 1902, a "Foto-Secessão" buscava uma maior aproximação da fotografia com as discussões artísticas da época. Em 1905 o movimento fundava em New York a famosa galeria "291", onde, além de inúmeras fotografos, foram exibidos trabalhos de artistas plásticos como Rodin, Matisse e Picasso. Além da galeria, de 1903 até 1917, o movimento manteve a publicação trimestral da revista *Camera Work* (Scharf, 1983:240-41).

aquilo que denominava "art-science"<sup>14</sup>. Apesar deste posicionamento, a sintonia estética de seu trabalho com os de outros fotógrafos de seu tempo é evidente nas composições e tratamentos que dá à iluminação. Mas, para ele, a fotografia produziria também um registro, um documento, em uma relação direta com a natureza, ou, como disse na introdução do *The North American Indians*:

"... being directly from the Nature, the accompanying pictures show what actually exists or has recently existed (for many of the subjects had already passed forever), not what the artist in his studio may presume the Indian and his surroundings to be" (citado em LYMAN, 1982:62).

---

<sup>14</sup> Curtis compartilhava com Stieglitz a idéia de que os esforços dos fotógrafos da época em erguer uma estética estritamente fotográfica, lograram transcender a pura imitação da pintura. Para Stieglitz entretanto, tratar a fotografia como fusão entre arte e ciência estava muito próximo da idéia, que há muito combatia, do "meio mecânico" de reprodução, desqualificando-a como meio de expressão artística. A proposta de Curtis era para ele como uma "bastardização fora de moda" (Lyman, 1982:39).

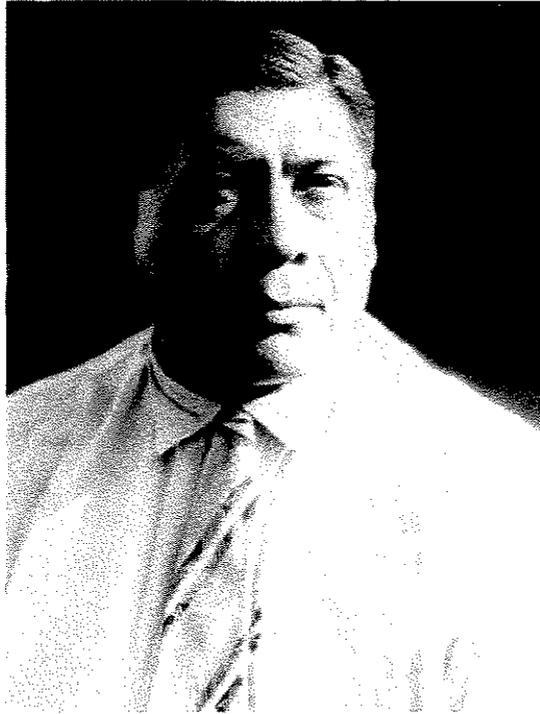


Figura 24. Edward Curtis. Wilbur Peebo, Comanche, Oklahoma, 1930. No trabalho de Oklahoma, Curtis declara finalmente que o "índio", que ele tentara apresentar, não mais existia.

Artística enquanto meio de expressão esteticamente elaborado, e científica na medida de sua possibilidade de produção de documentos objetivos, por-

quanto oriundos da própria natureza, a fotografia torna-se, em seu discurso, meio naturalmente adequado para produzir as "imagens do passado". O objetivo de Curtis residia na tentativa de produzir documentos que preservassem a memória de uma "Raça em Desaparecimento". Não que lamentasse o fato, mas, integrado com o pensamento antropológico de seu tempo, preocupava-se fundamentalmente com o desaparecimento total de elementos que pudessem contribuir para o desenvolvimento da compreensão científica do homem. Seu entendimento da etnologia estava fundado na noção de raça, e era das "raças indígenas" norte-americanas a memória que procurava preservar, num misto de frio interesse científico e emocionado tributo ao povo que "desaparecia".

Christopher Lyman comenta que o conjunto

de doutrinas racistas, conhecidas sob o nome genérico de “Manifest Destiny”, justificaria, ainda que se reconhecesse lamentável, uma notável ação de extermínio dos povos indígenas norte-americanos. Os efeitos dessa doutrina não cessa com o fim das necessidades de conquista dos territórios indígenas, mas permanece como justificativa aos atos do passado. Em seus próprios termos, afirma:

“By the turn of the century, White conquest of the continent had been accomplished, and the tragedy of what had been done in the name of progress began slowly to dawn upon the populace. Unfortunately, the horror of that recognition was usually distorted by guilt, and instead of being recognized as one of its causes, prejudiced ideas about “race” became a supposed justification for the violence. Even those Whites who shuddered at memories of Indians being killed generally believed that the extermination of Indians was the inevitable outcome of Manifest Destiny.

It was in this context that Edward Curtis set out to construct what he conceived of as a photographic monument to a “vanishing race”. Whereas earlier generations had explained their racial prejudice in terms of religion, Curtis’s generation believed that it was a legitimate aspect of science or “natural history”. If, however, science made clear why Indians had to die, it was also thought that science must preserve what Indians had been like for the benefit of future generations. Much as primatologists have recently attempted to record the behavior of chimpanzees as these animals seem to teeter on the brink of extinction, so had ethnologists of the late nineteenth century applied their observations to what they thought was a vanishing race” (LYMAN, 1982: 18).

As fotografias de Curtis estão carregadas da dualidade que se forja entre a justificativa do massacre daquelas “raças” e a construção de um monumento em sua homenagem. O mesmo fotógrafo que apresenta uma

menina Wissham de frente e de perfil, numa clara referência aos procedimentos antropométricos, retrata toda a dignidade de um lavrador Maidu, já totalmente destituído de sua “indianidade”.

Curtis priorizava o registro de elementos visuais da cultura indígena prévios ao contato. Julgava legítimo retocar as fotos, reconstituir cenas que considerasse originais ou elaborar os enquadramentos de forma a eliminar os vestígios da presença do “branco”. Suas fotos carregam o peso de um reverencial respeito ao passado, mas é difícil nelas perceber qualquer intenção política ou humanitária de denunciar o extermínio destes povos, articulando ações de resistência ao “inevitável”.

Aproximadamente na mesma época o conhecido antropólogo e lingüista, Franz Boas, também ini-

ciava a experimentação do uso da fotografia na documentação etnográfica. Sob forte influência das ciências naturais, sua área de formação original, Boas encarava a fotografia como mais um dentre os muitos instrumentos indispensáveis para o desenvolvimento de uma pesquisa científica<sup>15</sup>. Já em 1897, Boas havia se esforçado na publicação de fotografias, em *The Social Organization and Secret Societies of the Kwakiutl*, que acompanhavam e ilustravam sua discussão etnográfica (JACKNIS, 1984:36), atitude pioneira, tendo em vista principalmente as dificuldades técnicas que ainda envolviam a publicação de imagens fotográficas na última década do século passado.

---

<sup>15</sup> "On the eve of his departure, Boas listed his 'armamentarium': 'three watches, Prismenkreis and Horizont, a geodetic theodolite, apparatus to measure distance and smaller ones to measure angles, a large compass, barometer, thermometer, hygrometer, aneroid and a photographic apparatus'. To Boas, a camera was just another scientific recording instrument. This attitude toward instruments and recording devices - still cameras, movie cameras, phonographs -

Apesar de ter recebido treinamento específico em fotografia, tendo o alemão Hermann W. Vogel como professor, a maior parte do material fotográfico de Boas é



Figura 25. Franz Boas, George Hunt e família.

de autoria de O. C. Hasting, com quem trabalhou e orientou a documentação no sentido etnográfico. Secundariamente, algumas de suas fotografias são

de autoria de seu assistente de campo George Hunter, um

---

rooted in his early training as physicist, was to remain throughout his career" (Jacknis, 1984:4)

Kwakiutl, cunhado de Stephen Allen Spencer, fotógrafo com larga experiência na documentação fotográfica sobre estes índios.

Assim como Curtis, Boas aceitava a idéia de que as culturas indígenas produziram suas características distintas através de séculos de desenvolvimento isolado da civilização ocidental; o contato daquela cultura "tradicional" com esta última, fatalmente iria fazer com que os índios deixassem de ser índios (JACKNIS, 1984:46). Entretanto, contrariamente a Curtis, cuja influência evolucionista era notadamente darwinista, Boas recusava a idéia de um processo evolutivo unilinear da cultura, submetendo o desenvolvimento cultural e psicológico à história específica de cada grupo<sup>16</sup>. A desaprovação com que Boas

---

<sup>16</sup> De fato Boas entendia a antropologia também como uma "ciência psicológica" e histórica (Jacknis, 1984:43-45). "Para Boas, as explicações históri-

contemplava o trabalho de Curtis não se devia exclusivamente a divergências teóricas, mas lamentava fundamentalmente o diletantismo e superficialidade com que Curtis pretendia documentar a “totalidade” dos índios norte-americanos. Boas chegou a apresentar estas preocupações ao então Presidente Roosevelt, entusiasta e estimulador da obra de Curtis, que teria alegado, através de uma comissão governamental, nada encontrar de irregular no trabalho do fotógrafo (JACKNIS, 1984:33).

---

cas eram complementares à Psicologia, ao contato cultural ou à adaptação ao meio ambiente. Não se podia explicar um costume num mundo de formas sociais abstratas, mas sim numa comunidade, num determinado momento, e para defender qualquer desses tipos de explicação era necessário levar os outros em conta. Cada um deles 'explica', em última análise, usando um fenômeno cultural para explicar outros, e esses fenômenos explicativos não são séries correlatas de proposição do analista, nem derivados, em nenhum sentido importante, do estudo comparado das "formas", no sentido de Durkheim, dos difusionistas ou de Radcliffe-Brown. E o que é igualmente importante, também os dados da análise não são radicalmente distintos dos resultados da análise. Para Boas, os dados da Psicologia são elementos psicológicos encontrados pela cuidadosa análise de campo: os dados da análise histórica são ordenações históricas encontradas no campo, e assim por diante" (Leaf, 1981 :206).



Figura 26. George Hunt, 1902. Curandeiro Kwakiult.

Embora seja desaconselhável buscar a comparação entre as preocupações antropológicas de Curtis, um exímio fotógrafo sem, entretanto, uma formação que o habilitasse ao trabalho etnográfico, com as de Boas, reconhecidamente uma das mais sólidas matrizes da

Antropologia moderna, a confrontação das intenções e resultados de seus trabalhos fotográficos é inevitável. Ambos estavam em busca de imagens que descrevessem os índios antes do contato com o europeu e nisto praticamente não se diferenciavam. Buscavam aquilo que tanto Christopher Lyman e Ira Jacknis definem como *Pictures-que Indians*, ou seja, as situações privilegiadas para que o registro fotográfico dos índios fosse feita, eliminando vestígios do contato com o “branco” e perpetuando uma imagem “correta” e aceitável (e a mais vendável, muitas vezes) daqueles povos.

Para Boas, a documentação fotográfica que produziu não passava de um instrumento auxiliar da pesquisa dentre tantos outros, muito embora, como destaca Lyman (1984) em várias passagens, a preocu-

pação com a qualidade do desenvolvimento deste trabalho fosse uma presença constante. Boas, ao contrário de Curtis, privilegiava a escrita, e suas fotografias somente teriam interesse na publicação de seus trabalhos na justa medida de ilustradores, ou ainda, como forma de popularizar o conhecimento científico. De fato, ele sugeria que as pessoas “menos educadas” responderiam melhor aos meios visuais do que aos textos, tornando as fotografias, esculturas e gravuras veículos bastante adequados à uma publicação “semi-popular” e aos espaços de exposições dos museus (JACKNIS, 1984:32)<sup>17</sup>. Entretanto para Boas era óbvio que determinadas descrições, particularmente as

---

<sup>17</sup> Parte dos esforços profissionais de Boas foram voltados para a atividade museológica, onde notabilizar-se-ia pela discussão dos métodos classificatórios e dos critérios de exibição das peças etnográficas. Nos museus as fotografias tiveram grande importância como modelos para a realização de reproduções escultóricas de índios Kwakiutl em atividades cotidianas (Jacknis, 1985:77-88). Foi ainda para um museu, o American Museum, que Boas criou a pioneira coleção fotográfica sistemática.

relativas à cultura material e à Antropologia Física, eram realizadas mais adequada e acuradamente com a fotografia do que com outros meios, em particular a palavra. Assim, se a fotografia exercia um papel secundário na divulgação científico-acadêmica de Boas, o mesmo não pode ser dito quanto a sua importância no processo de levantamento e acumulação dos dados em seu trabalho.

Se do ponto de vista da abordagem antropológica, os olhares que lançam Curtis e Boas sobre os povos indígenas norte-americanos diferem principalmente em virtude do óbvio desnível teórico entre os dois, do ponto de vista fotográfico, estes olhares confluem para um mesmo ponto: "Boas e Curtis partilhavam da convicção de que os índios eram uma 'raça em desaparecimento'..." (JACKNIS, 1984:47). Acreditavam precisar, portanto, de

alguma forma registrar o que ainda restara dos *pictu-  
resques indians*, preservando, através da “objetividade  
fotográfica”, a imagem daquilo que aqueles índios teriam  
sido num passado próximo, buscando garantir ao futuro a  
possibilidade de também vê-los, e, com seus próprios  
“olhos”, quiçá mais instrumentalizados, melhor entendê-los.



Figura 27. Edward S. Curtis, Personagem da dança de  
inverno Kwakiult, 1914



Figura 28. Edward Curtis. Lone Tree, índio  
Apsaroke, 1908.

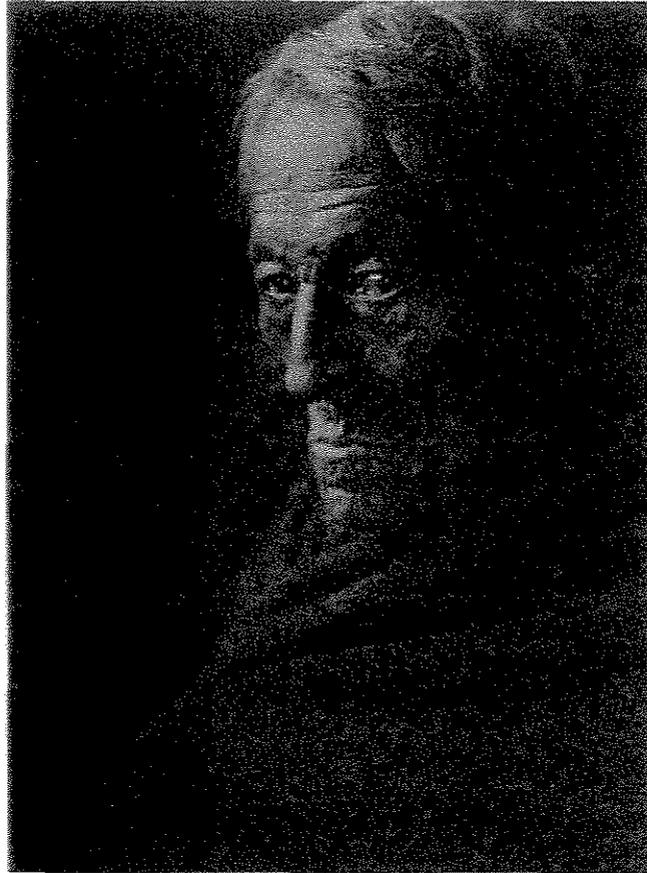


Figura 29. Edwsar Curtis. Star White, indio Santa Clara, 1905.

### **III. A CONSTRUÇÃO DOS OLHARES**

### 3.1 ANTROPOLOGIA VISUAL E OLHAR

Mais além das fronteiras estabelecidas pelo visualismo positivo, a *visão* constrói um *olhar*. Dita desta forma, a frase pode parecer estranha, pois que não existem diferenças formais entre estas duas palavras e os dicionários apresentam ambas de forma muito similar. Seus usos, por outro lado, definem uma singularidade e delicadeza semântica, que distinguem uma da outra, construindo a possibilidade da constituição de dois campos em que se pode pensar a imagem. Até aqui, apenas foi apresentado o campo delimitado pelo visualismo empírico-positivista e sua perspectiva de um mundo completo e objetivamente apreensível. Já no campo do olhar — assumindo o termo como a *visão* que constrói sentido nas coisas que vê, dialoga e se expressa — os limites são

muito mais difusos e construídos na complexa multiplicidade das *formas de ver*. Em oposição ao visualismo, o sentido de olhar devolve à visão a sua natureza.

Na tentativa de constituir-se uma Antropologia instrumentalizada pelas tecnologias de comunicação sonora e visual, pouco destaque foi dado à discussão da visualidade em si. Muitas páginas foram escritas sobre uma pretensa tensão promovida pelo embate entre a oralidade e a visualidade, mas, o pensamento sobre as implicações culturais da visão, suas formas de apreensão e compreensão do mundo e seus matizes nos diferentes povos, a Antropologia Visual não buscou amadurecer.

As Ciências Sociais sabem, entretanto, que a cultura conforma boa parte do conjunto cognitivo humano e

organiza os sentidos de forma apropriada aos diferentes universos simbólicos. É portanto estranho que a Antropologia Visual despreze, de uma forma geral, a possibilidade do mesmo acontecer com a visão — seu suposto objeto — e, por consequência, aos projetos de próteses visuais fotoquímicas e eletrônicas — seus instrumentos.

À luz dos trabalhos do psicólogo James Gibson, sobre percepção visual, Edward T. Hall defendia, já nos anos 60, que a visão é o produto de uma complexa síntese cognitiva, aos moldes dos outros sentidos e sistemas comunicativos humanos. A forma como se “vê” é aprendida e “(...) nem mesmo dois indivíduos vêem exatamente a mesma coisa quando usam os olhos numa situação natural (...)”. Para ele, no mundo ocidental temos

a impressão de que a visão é decorrência de uma ação natural e o que vemos mantém uma relação direta com a realidade externa.

“A teoria de que falar e compreender constituem um processo sintético é mais fácil de aceitar do que a idéia da visão ser uma síntese, pois temos menos consciência de ver, efetivamente, do que falar. Ninguém pensa que tem de aprender a ‘ver’. Mas, se a idéia for aceita, será possível explicar muitas outras coisas além daquelas esclarecidas pela noção mais antiga e difundida de uma ‘realidade’ estável, uniforme, registrada num sistema receptor visual passivo, de maneira que toda a humanidade vê a mesma coisa e este fato, conseqüentemente, pode ser empregado como ponto de referência universal” (HALL, 1981:70).

É aqui que o olhar se impõe e, ao ignorá-lo, a Antropologia Visual, terminou por ser esvaziada de seu

conteúdo específico, pois, reduziu-se a um mero tratamento gráfico/fotográfico das questões socioculturais, transformando-se em apenas mais uma das manifestações visualistas da conduta científica. Ao qualificar-se *visual*, na abordagem mais empobrecedora do termo, a Antropologia Visual firmou-se em não mais que uma *visualizável* Antropologia dos aspectos *visíveis* das manifestações culturais. Não se tratou da proposta de uma conduta antropológica disposta a debruçar-se sobre as questões da visualidade, de eleger as diversas dimensões visuais humanas à condição de seu objeto privilegiado. Ao contrário, constituiu-se na simples tentativa de instrumentalizar tecnicamente a disciplina, na premissa de que o *visível* é coisa dada e o único invariável possível da observação.

Esta atitude pouco contribuiu para a

compreensão daquilo que o seu nome sugere como principal objeto, ou seja, o mundo das representações visuais, aí incluída a própria produção massiva baseada na imagem técnica. Desta forma, a Antropologia Visual pouco mais tem proposto do que, inadvertidamente, projetar suas próprias estruturas visuais sobre aqueles que buscou representar e compreender.

### **3.1.1 Visual e Verbal: A Oposição Simplista**

Margaret Mead, por exemplo, questiona as dificuldades em conseguir a aprovação ou inclusão da documentação visual nos projetos em etnologia — contra a “inadequada tomada de notas escritas” — ao mesmo tempo em que o comportamento, “que o filme poderia ter capturado e preservado por séculos”, desaparece frente aos olhos de todos (MEAD, 1975:4).

Questões como esta, recorrentes nos ensaios sobre o assunto, deixam perceber que termos como “registro, captura, preservação e memória” apresentam-se como as palavras-chave para a compreensão da teia de compromissos intelectuais subjacentes à constituição da proposta de Antropologia Visual.

Em primeiro lugar, ao fundar as explicações sobre as dificuldades em instituir, no mundo acadêmico, a Antropologia Visual com base na idéia da disciplina antropológica estar demarcada pelo privilegiamento da verbalidade, o que faz é remeter para fora de seu campo as próprias limitações conceituais da proposta. O termo “captura” carrega a idéia de uma descrição mecânica, completa, mais adequada, portanto, para o trabalho científico do que a descrição escrita. Pode-se perceber aí a

tentativa de um discurso pragmático, tendo em vista o aumento da eficiência do trabalho etnográfico através da instrumentalização da visão. Entretanto, neste caso, o que constrói é um falso pragmatismo, como buscarei demonstrar a seguir.

Como Collier Jr., Mead acredita no uso da fotografia, fixa ou em movimento, na Antropologia reduzindo-o a uma questão estritamente técnica, destituído de qualquer problema de natureza representativa na relação etnográfica com o outro. Mead escreve:

"(...) Samples of filmed behavior can be made, just as adequately as can taped texts, by any properly trained ethnologist who can load a camera, set it on a tripod, read an exposure meter, measure distance, and set the stops. Surely any ethnologist with the intelligence to pass examinations based on critical knowledge of the current sacred texts and

worthy of being supported in the field can learn to make such records, records which can then be analyzed by our steadily developing methods of microanalysis of dance, song, language, and transactional relations between persons. We do not demand that a field ethnologist write with the skill of a novelist or a poet, although we do indeed accord disproportionate attention to those who do. It is equally inappropriate to demand that filmed behavior have the earmarks of a work of art." (MEAD, 1975:5)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> " (...) Podem ser feitas amostras de comportamento filmado, tão adequadamente como com textos gravados, por qualquer etnólogo corretamente treinado que pode carregar uma máquina fotográfica, fixá-la em um tripé, ler um exposímetro, medir a distância e fixar os diafragmas. Seguramente qualquer etnólogo com a inteligência para passar em exames baseados em conhecimento crítico dos textos sagrados atuais e merecedor de ser apoiado no campo pode aprender a fazer tais registros, registros pelos quais podem ser analisados continuamente nossos métodos em desenvolvimento de microanálise de dança, canção, idioma, e relações transacionais entre pessoas. Nós não exigimos que um etnólogo de campo escreva com a habilidade de novelista ou um poeta, embora nós atribuamos desproporcional atenção a esses que o fazem. É igualmente impróprio exigir que o comportamento filmado seja o assinalado como uma obra de arte".

Mead prefere não destacar que qualquer antropólogo passou por uma longa vida escolar, onde esteve confrontado com a linguagem verbal na maioria dos seus aspectos, conhece suas limitações e potenciais, suas regras de construção e, principalmente, submete-se à rigorosa disciplina imposta pela própria Antropologia ao uso da língua própria do antropólogo e suas relações com a língua nativa. Entende-se que, desta forma, a essência do objeto da Antropologia Cultural e Social — a dimensão simbólica das vidas sociais — sofrerá a menor distorção semântica possível na comunicação que é feita pelo texto antropológico. Quando transportada para a dimensão visual da descrição etnográfica, a questão é apagada pela crença na neutralidade do meio técnico e reduzida a um mero manipular adequado do equipamento.

Se é verdade que não se espera de um antropólogo um texto artisticamente trabalhado, também é verdade que um texto científico, como qualquer outro, deve obedecer minimamente as normas de comunicação escrita, sob a pena de não ser compreensível. Isto o pesquisador aprendeu em mais de 10 anos de vida escolar. Igualmente, não existiria espaço acadêmico para uma redação descritiva, cujo tratamento do seu tema tomasse como ponto de partida que a qualidade das coisas se resume naquilo que elas aparentam ser por suas formas externas. Esta situação é a que apresenta características de cunho metodológico suficientes para uma comparação com as propostas da Antropologia Visual, pois o texto deve refletir, a partir de uma redação consistente e compreensível, as proposições atuais da disciplina, quanto à sua compreensão geral do objeto. Caso o texto tenha a

intenção de discordar da posição hegemônica, normalmente se exige que explicita esta posição, defendendo com clareza sua opinião e destacando fielmente os pontos que critica na opinião dominante.

Não parece, entretanto que a defesa da fotografia ou do cinema etnográfico esteja baseada em uma reformulação metodológica na Antropologia e tampouco transparece a mesma preocupação com a comunicação através da imagem análoga àquela que a Antropologia sempre dedicou à comunicação verbal. Mais: a defesa do uso instrumental da fotografia na Antropologia desconsidera que a comunicação visual também demanda um aprendizado maior do que o simples treinamento técnico de manipulação dos equipamentos. A tradução de um tipo de manifestação simbólica — a dança, os gestos,

as relações interpessoais, etc. — para esta, do tipo técnico, como o cinema ou o vídeo, somente ocorrerá, então, se o operador do equipamento possuir a cultura iconográfica mínima indispensável e os requisitos de formação antropológica exigidos para a tarefa.

A tensão entre a verbalidade e a visualidade, como o principal problema da Antropologia Visual, esconde que as dificuldades de aceitação das propostas de imagem etnográfica residem, na verdade, na forma acrítica e tecnicista como a fotografia foi entendida e aplicada neste caso.

### **3.1.2 Fotografia, Antropologia Visual e Olhar**

Jacques Aumont, ao discutir os trabalhos sobre a temática da técnica na fotografia e no cinema, do ponto de vista da questão do espectador, afirma:

"(...) o dispositivo é o que regula a relação entre o espectador e suas imagens *em determinado contexto simbólico*. (...) o contexto simbólico revela-se também necessariamente social, já que nem os símbolos nem a esfera do simbólico existem no abstrato, mas são determinados pelos caracteres materiais das formações sociais que os engendram.

Assim, o estudo do dispositivo é obrigatoriamente estudo histórico: não há dispositivo fora da história" (AUMONT, 1993:192).

O conjunto de técnicas que configuram o sistema fotográfico<sup>19</sup> não surgiram de um processo evolutivo natural e inexorável das idéias e ações humanas. Mas, longe disto, um grande esforço social — nos campos

---

<sup>19</sup> Fotografia é compreendida aqui na variedade tecnológica que temos hoje à disposição. A fotografia propriamente dita, o cinema, o vídeo e várias das manifestações da computação gráfica são processos que tem como base a construção de uma imagem de natureza fotográfica.

simbólico, econômico e científico — foi deliberadamente investido para o domínio destas técnicas, ao mesmo tempo em que o conhecimento delas produzia transformações sociais irreversíveis. Não se poderia imaginar a fotografia, com a relevância social que tem, em outra sociedade que não tivesse se constituído na aventura de transpor oceanos para ampliar seus territórios e dominar o "desconhecido" ou imergido na contestação para reorganizar suas forças produtivas. Da mesma forma, o mundo, certamente, não seria o mesmo sem que estas técnicas tivessem sido controladas.

A Antropologia Visual desconsiderou a dialética do processo histórico da invenção e do uso da fotografia e a sua incorporação à sociedade moderna ocidental como um bem cultural, e foi também como bem

cultural que se deu a sua apropriação pelas ciências desta mesma sociedade. Ignorando o fato da fotografia ser o resultado de um processo histórico-cultural específico, com o qual dialoga intimamente, a Antropologia Visual perdeu de vista o foco principal da própria antropologia, afastando-se irremediavelmente dela.

Lançando mão da fotografia sem levar em consideração este panorama, a Antropologia Visual propunha à Antropologia, sem se dar conta, um considerável empobrecimento. Empobrecimento que se dá em virtude do descuido com aquilo que a Antropologia fez no sentido de esmiuçar os processos de representação envolvidos no trabalho etnográfico e seu zelo em impedir que os modelos do etnógrafo superpussem os das populações estudadas.

Mas o olhar do fotógrafo, condicionado que está pela história que criou a câmera, o filme fotográfico e a ótica, somente logrará produzir um documento que *traduza* razoavelmente a realidade, se possuir tanto um domínio crítico do sistema técnico de representação que utiliza, quanto um conhecimento igualmente crítico sobre a realidade complexidade da dinâmica social.

Trata-se, aqui, de discutir a questão da competência no tratamento da comunicação. O antropólogo só toca a realidade cultural, quaisquer que sejam as técnicas utilizadas, mediado por um sistema comunicacional. Trabalha com as cadeias de símbolos e de significações, cadeia tanto mais complexa, na medida do encontro entre as suas próprias e as daquele que procura conhecer.

Neste campo, o que o visualismo da Antropologia Visual propõe é a mediação por um instrumento que, supõe, não se deixaria contaminar pela comunicação. A fotografia apenas registraria "informação", capturaria fragmentos da realidade e funcionaria como instrumento mecânico para a preservação de uma memória. A comunicação ocorreria, como mágica, na relação direta entre quem olha a fotografia e aquele — ou aquilo — que foi fotografado, como se o instrumento fotográfico não agregasse qualquer valor simbólico ao processo de comunicação.

Entretanto, tudo no aparato fotográfico desempenha uma função comunicativa e expressiva específica. A seleção e combinação dos dispositivos a serem utilizados implica em resultados que podem ser bastante

diversos, quer no sentido do "realismo" da imagem, quanto em sua força comunicativa. A escolha de uma abertura de diafragma, em detrimento de outra, por exemplo, não é uma mera seleção técnica, objetiva, mas uma decisão deliberada — dependente dos conhecimentos do fotógrafo — que altera significativamente o resultado final da fotografia, alterando também a forma como ela comunicará. O mesmo ocorre com todos os outros dispositivos: tempo de exposição, lentes, filmes, filtros, iluminação, etc..

A Figura 30 exemplifica esta posição. Com a combinação de uma teleobjetiva e a seleção de um diafragma muito aberto reduziu a distância que o campo em foco — profundidade de campo — poderia cobrir, produzindo um total destaque do rosto da menina, transformando o segundo plano em um mero "fundo" para a fotografia.

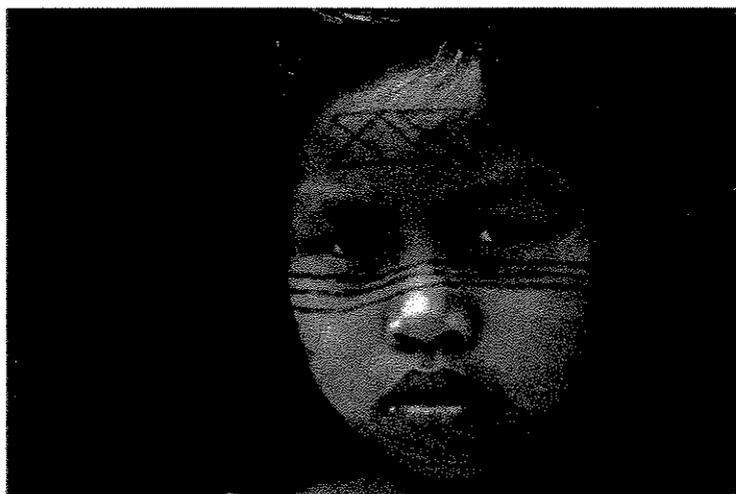


Figura 30. Hélio Sólha. Índia Katukina, Acre, 1986.



Figura 31. Hélio Sólha. Estação Ferroviária, Montes Claros, MG, 1992.

Na Figura 31, o caso é rigorosamente o contrário: a grande angular e uma pequena abertura do diafragma garantiram que a nitidez da imagem (foco) se estendesse desde o primeiro plano até o mais distante.

Em nenhum dos dois casos, as escolhas — técnicas, sem dúvida — foram feitas apenas por que os manuais assim o recomendassem. Ao contrário, os ensaios, em que se inserem cada uma das imagens, não impunham qualquer exigência de que elas fossem produzidas com a forma em que aparecem; as decisões de construí-las assim foram tomadas ao longo da execução dos ensaios, na busca de formas que expressem um olhar sobre aqueles eventos.

A técnica, nestes casos, foi subordinada a uma intenção comunicativa e não o contrário. E não

somente a técnica dos "botões" da câmera, mas também a que se refere ao enquadramento e à escolha da exposição (a relação das luzes na cena), todos os elementos, enfim, que compõem a imagem fotográfica são selecionados com a intenção de produzir uma imagem que não está na câmera, nem diante dos olhos do fotógrafo, mas em sua mente.

Mesmo o fotógrafo mais ignorante dos procedimentos técnicos, munido de uma câmera totalmente automatizada, pretende, ao apertar o disparador, produzir uma imagem que considera "boa", e isto não significa mais do que aquela imagem que idealizou para a cena, por sua própria criatividade ou apenas pelos arquétipos de imagem que carrega. Neste caso, infelizmente, as chances de decepção são muito grandes. As chamadas câmeras

amadoras automáticas, das mais simples até as mais sofisticadas, tiveram incorporadas ao seu projeto boa parte das decisões possíveis, de forma que o projetista, baseado em considerações populares do que seja uma fotografia de qualidade, assume o papel de sócio deste fotógrafo na autoria da imagem. A melhor profundidade de campo com a maior velocidade possível, aliados a um "flash", que dispara sempre que seu programa — de resto, existente em todos os tipos de câmeras — entende que a luz não seja suficiente, formam a matriz do funcionamento destas máquinas. Mesmo com elas — talvez mais com elas — seria indispensável um conhecimento profundo dos procedimentos fotográficos, para o fotógrafo assumir o controle das fotografias que faz

Frente a isto, como imaginar o delicado per-

curso intercultural, pretendido pela pesquisa antropológica, se se permite que a mediação dos universos simbólicos do antropólogo e o do povo que estuda se dê alhures; que olhar registrado não possa ser atribuído ao antropólogo? Ainda mais, como aceitar como antropológicas propostas, como as de Collier Jr. (1973), na qual a padronização total das imagens era pretendida, à guisa da descrição objetiva?

Na década de 60, Sol Worth e John Adair promoveram a inédita experiência de selecionar e treinar grupos de índios Navajo para filmar e operar editores de filmes cinematográficos, na perspectiva de poder resgatar "valores atitudes e aquilo que repousa além do controle consciente do cinegrafista". O projeto fundava-se no que Worth chamara anteriormente de Bio-Documentário, ou seja "um filme feito por uma

peessoa para mostrar como ele se sente sobre si mesmo e sobre o seu mundo". No caso específico do projeto Navajo, a possibilidade de expressão destes sentimentos foi delimitada pela abordagem da comunicação verbal, oriunda da lingüística. Worth e Adair buscam a relação cognitiva estabelecida na visualidade, perseguindo as trilhas da hipótese Whorf/Sapir, na esperança de demonstrar a possibilidade de sua extensão para os campos da imagem (WORTH & ADAIR, 1975:25).

O pioneiro trabalho com os Navajo motiva o questionamento: a interposição de instrumento fotográfico entre os olhos de indivíduos Navajo e a sua realidade, garante que o registrado no filme seja o próprio olhar nativo? Até que ponto toda a história social-técnica da fotogra-

fia não interfere ativamente como agente produtor de significados nesta relação?

A cultura Navajo de 1966 era certamente algo bastante influenciado pelas marcas européias da sociedade abrangente norte-americana. Com certeza, não se poderia falar de "novidade" ao tratar da introdução da imagem técnica junto a este povo. No contato com o cinema comercial e a televisão, certamente aprenderam, como o resto da população do mundo, que as imagens encadeadas constroem uma narrativa formalizada, contam uma história usualmente com seu começo, meio e fim.

Os cinegrafistas Navajo, entretanto, tiveram apenas dois dias de instruções nas "técnicas de uso da câmera" e, destacam os autores, "não tiveram qualquer instrução sobre edição ou conceitos de filmagem" (WORTH

& ADAIR, 1975:263). Não é difícil imaginar o que a ênfase nestes procedimentos significam: provavelmente as intenções dos pesquisadores seriam, ao planejar assim suas estratégias de ação, a de produzir a menor interferência possível nos conteúdos e formas de apresentação dos filmes Navajo. Embora o texto seja muito cauteloso e evite qualquer afirmação neste sentido, transparece aqui uma suposição fundamental de que o ensino de narrativas seria interferente, enquanto o das "técnicas práticas", supostamente neutras no processo de comunicação, seria apenas a condição indispensável para que o equipamento pudesse ser posto a funcionar.

Vista de um ponto diametralmente oposto, os seguintes problemas se apresentam: tratava-se de construir narrativas, de seus próprios pontos de vista,

sobre suas próprias vidas. Foram-lhes fornecidas as ferramentas materiais, bem como as instruções de como fazê-las funcionar mecanicamente. Mas a capacidade crítica na construção destas narrativas, capacitando-os a controlar o "como a câmera deveria olhar" para traduzir, em imagens perenes, a forma que os seus olhares, fugazes, viam as coisas, as sensações que lhes transmitia o "este ver", isto lhes foi negado<sup>20</sup>. Faltavam, portanto, aos cinegrafistas nativos os conhecimentos necessários para uma manipulação adequada da "linguagem" cinematográfica, que lhes permitisse, e aos pesquisadores, garantir que o olhar aplicado na película realizada fosse realmente o desejado olhar nativo.

---

<sup>20</sup> O tempo que demandaria um procedimento mais detalhado na instrução sobre a construção das narrativas cinematográficas obviamente inviabilizaria o trabalho, que foi desenvolvido em cerca de dois meses.

Não imagino, demasiada, a analogia com um hipotético pedido feito a alguém, de que produza um texto representativo sobre as sensações que sua própria vida lhe produz, em um idioma que este não conheça além dos rudimentos. Para tornar sua tarefa menos penosa, ofereceu-lhe um livro de gramática, esperando poder receber, ao final, uma obra rica nos mais profundos aspectos psicológicos e culturais desta pessoa. Não lhe faltaria o domínio semântico da linguagem, justamente para expressar aquilo que, pela complexidade, somente a justeza no emprego da linguagem permitiria? Não estaria aquela gramática — na medida da "técnica" que faz a língua "funcionar" — repleta de vieses, que o seu autor e a própria história daquela língua produziu? Não seriam esses vieses justamente o que permitiria a alguém, nativo no idioma, dizer muito além da simples descrição das coisas à sua frente?

Toda e qualquer comparação entre a imagem e a linguagem é, certamente, repleta de armadilhas, mas o que quero sublinhar aqui é a naturalidade com que as recorrências visualistas permitem que se assumam posições em relação às técnicas imagéticas, radicalmente distintas das que se tem em outros campos: de um lado a fotografia seria constituída por uma técnica, destituída de qualquer conteúdo simbólico, de outro seria uma técnica de expressão e comunicação extremamente poderosa; o fabuloso potencial de "dizer" da fotografia estaria apoiado em algum outro lugar, muito distante de sua técnica.

Pretendo que a capacidade comunicacional da imagem técnica, ao contrário, sustenta-se justamente na sua técnica. Assim, os cineastas Navajo estariam limitados a imitar, com dificuldades, as estruturas do cine-

ma comercial, isto é, aquelas cujos rudimentos conheciam, impossibilitados, que estariam, de construir suas próprias narrativas. Estas narrativas sim, se tivessem sido possíveis, teriam gerado elementos muito mais significativos para a análise do olhar que estes índios produziram.

### **3.1.3 A Herança do Olhar Etnográfico**

A experiência de Worth e Adair traz, entretanto, uma novidade significativa em relação ao que se generalizou na Antropologia Visual. Não procuravam documentar uma visão objetiva sobre os Navajo, mas sim *olhares* perenizados na película sobre as vidas destes índios.

A documentação etnográfica tradicional, como visto anteriormente, buscava a fidelidade documental e sua garantia pela mediação dos instrumento técnicos. Com

isto, pretendia constituir um acervo de documentos científicos, que permitisse aos futuros pesquisadores o acesso àquelas informações que desapareciam. A história da Antropologia, entretanto, pouco registra da relevância pretendida para estas imagens. Dificilmente, este é o principal conjunto de documentos tratados por investigações sócio-antropológicas e históricas, que procuram trazer à tona a vida passada daqueles povos.

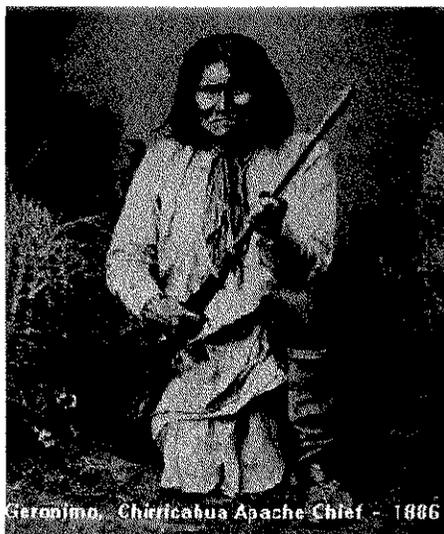
Por outro lado, parte deste acervo marcou fortemente o olhar social das gerações posteriores, que foi construído sobre os povos fotografados. Não todo ele, mas é pelo olhar de fotógrafos documentaristas — Curtis é um dos melhores representantes — que o mundo passou a ver, por exemplo, o índio norte-americano.

Tanto fotógrafos como antropólogos partilha-

vam a convicção na objetividade do instrumento, mas, diferenciando a produção dos dois, os fotógrafos, dominando expressivamente a técnica, foram mais capazes de articular uma narrativa, cujo percurso está indelevelmente marcado nas imagens. O conhecimento do potencial comunicativo do dispositivo capacitava-os a argumentar sobre as coisas com as fotografias. A diferença mais marcante entre a fotografia tomada com domínio ou não da técnica, reside, pois, na possibilidade de manipular a padronização do instrumento, construindo uma narrativa, que, mais do que mostrar a realidade, *argumenta* um ponto de vista sobre ela. E foi esta capacidade de expor seu ponto de vista através das imagens, possivelmente, o que produziu a grande força dos *documental* destas fotografias. Elas estão presentes em um grande número de publicações.

Ao contrário das fotografias de cunho exclusivamente etnográfico, que raramente aparecem mesmo nas obras especializadas, as imagens registradas por fotógrafos parecem ser a fonte da maior parte das reportagens, artigos e filmes leigos, ficcionais ou não, além de constarem com frequência nas ilustrações de trabalhos científicos.

A seguir, apresento um conjunto comparativo de fotografias e fotogramas de filmes, que imagino representativo desta relação e de como este olhar etnográfico foi multiplicado pelo sistema de Comunicação de Massa.



Fotógrafo: Ben Wittick, 1886.  
Gerônimo.  
Chefe Chirricahaua, Apache, após sua  
prisão



Filme: Gerônimo - 1940  
Direção: Paul H. Sloane  
Elenco: "Chefe" Thundercloud  
Paramount



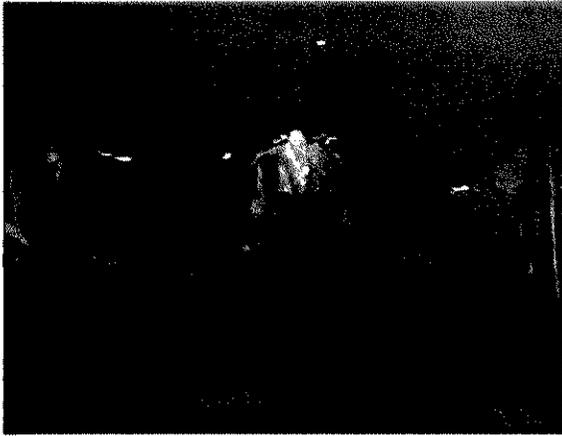
Filme: Gerônimo - 1993  
Dir: Walter Hill  
Elenco: Jason Patric, Robert Duvall, Gene Hackman  
Columbia Pictures

Fotógrafo:  
Camillus S. Fly — 1886.  
Gerônimo e Guerreiros  
em Sierra Madre, durante as  
negociações de paz com o  
Gal. Crook.



Filme: Gerônimo  
- 1993  
Cenas do  
encontro com o  
Gal. Crook.





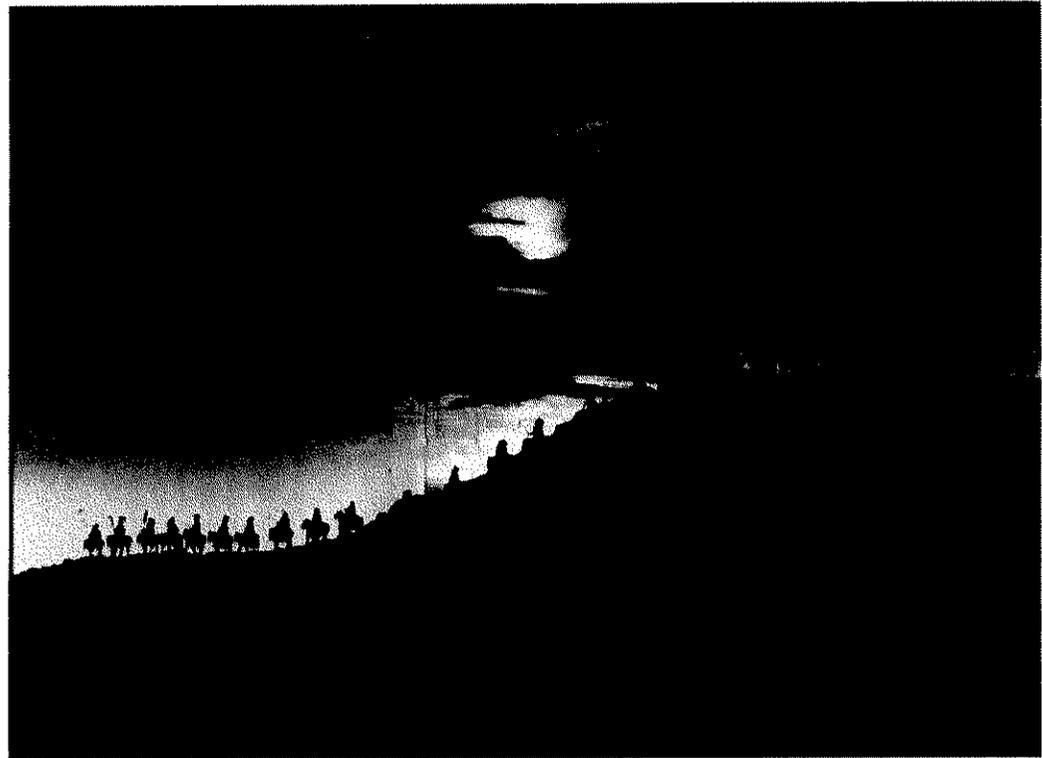
Filme: Um Homem Chamado Cavalo — 1970  
Dir: Elliot Silverstein  
Elenco: Richard Harris, Judith Anderson. Fox Film Corporation.



Fotógrafo: Edward S. Curtis, "Por Poder e Visão" — Abasaroka, 1906.

Fotógrafo: Joseph Kossouth Dixon — entre 1908 e 1917

"Na Barra do Horizonte", Sioux.



Filme: Dança com Lobos — 1990

Direção: Kevin Kostner  
Elenco: Kevin Kostner  
Mary McDonnell  
Graham Greene  
Rodney Grant  
Tig Productions



Filme: A Conquista do Oeste —  
1963

Direção John Ford, Henry  
Hathaway e George Marshall

Elenco: Gregory Peck  
Henry Fonda  
James Stuart  
Debbie Reynolds  
John Wayne  
Lee J. Cobb

Karl Malden  
Robert Preston  
Eli Wallach  
Richard Widmark  
George Peppard

Metro-Goldwyn-Meyer



Fotógrafo: H.H. Clarcke —  
1890.

Escolta indígena, Oklahoma.



Fotógrafo: Roland W. Reed —  
1912

Blackfeet, Montanhas  
Rochosas.

Goetzmann (1991) destaca que  
Reed procurava imitar o  
trabalho de Curtis e, para isto,  
se inspirava em filmes mudos  
da época.

**O Pequeno Grande Homem — 1970.**

**Direção: Arthur Penn**

**Elenco: Dustin Hoffman  
Faye Dunaway  
Martin Balsam  
Chief Dan George**

**National General.**



**Fotógrafo: Edward S. Curtis —  
1910**

**Two Moons, Cheyenne**

**Fotógrafo: Richard Throssel — 1907.**

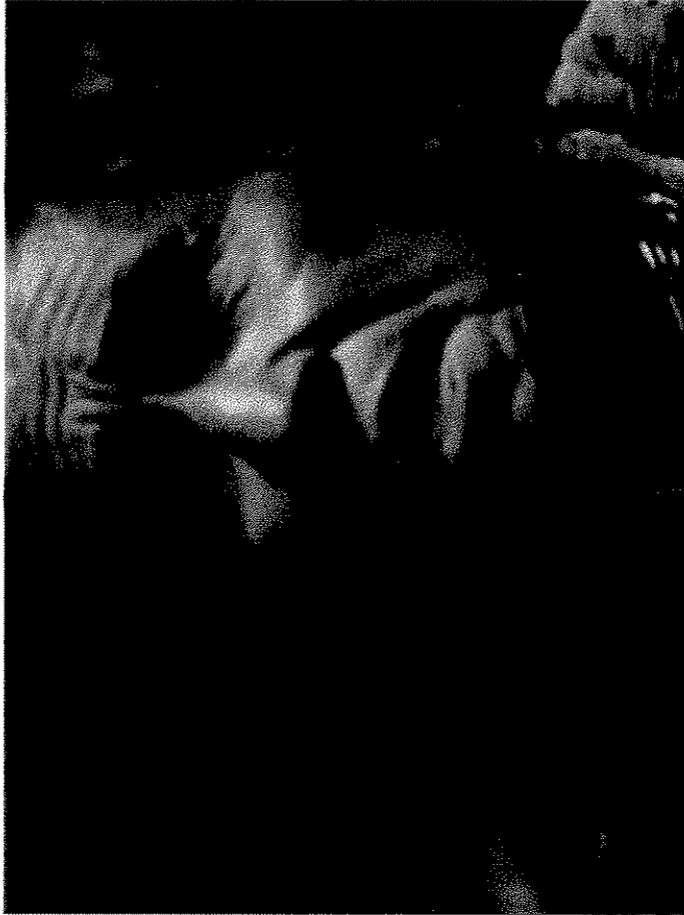
**Um Futuro Guerreiro Cheyenne.**



**Fotógrafo: Adam Clarck  
Vroman — 1900**

**Touro Sentado.**

Fotógrafo:  
Edward S. Curtis —  
1908  
Lone Tree, Apsaroke



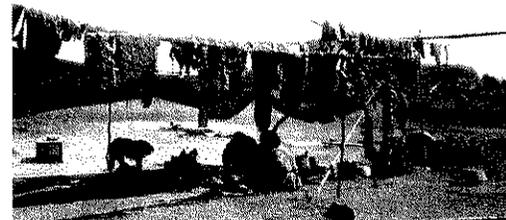
O Pequeno  
Grande  
Homem —  
1970

O Pequeno  
Grande  
Homem —  
1970



Fotógrafo: Edward S. Curtis  
— 1927

Uma Cozinha Sarsi, Alberta.



Fotógrafo: Edward S. Curtis  
— 1908

Mojave, Arizona.



Fotógrafo desconhecido, s.d.

Salish, British Columbia



**Soldier Blue — 1974**

**Direção: Ralph Nelson**

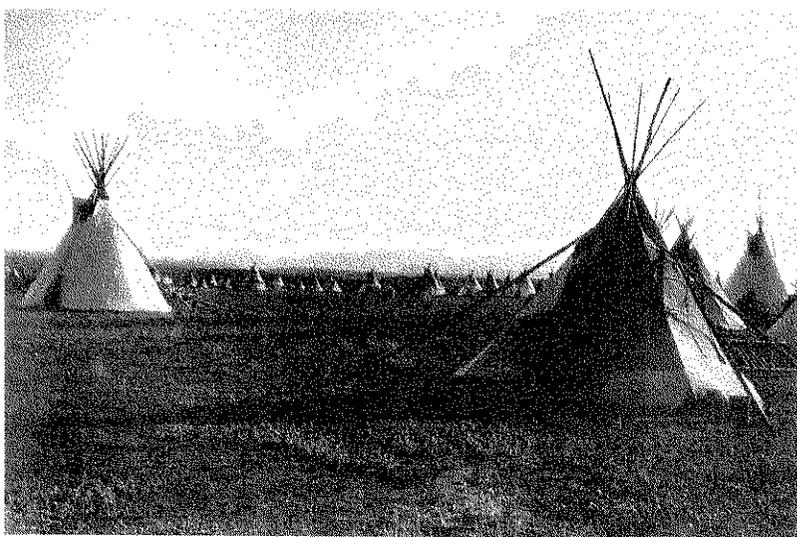
**Elenco:**

**Candice Berger**

**Peter Strauss**

**Donald Peasence**

**Avco-Embassy**



**Fotógrafo: Edward S. Curtis — 1900**

**Acampamento Piegan, Montana.**

### **3.2 A DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA E A DENÚNCIA SOCIAL**

A relação da imagem com a Comunicação de Massa, que a seção anterior buscou demonstrar ser mais profunda do que a Antropologia Visual revela, construindo relações fortes até mesmo com a imagem de cunho científico, constitui o principal campo para a compreensão da imagem técnica. Não foram poucos os trabalhos de documentação que cedo perceberam este caminho, procurando explorá-lo.

Se, de um lado, a promessa de Arago do uso científico da fotografia logo se tornou evidente em trabalhos como os de Muybridge e Marey, por outro, e mesmo anteriormente, o mundo vai sendo invadido por

uma legião de fotógrafos com o objetivo do registro, da pen-  
renização dos fatos, da construção da memória visual de  
tudo aquilo que, até então, se apresentara como tran-  
sitório. Gisèle Freund, ao comentar as notícias veiculadas  
pela imprensa da época da apresentação pública do da-  
guerreótipo, chama a atenção para as multidões que  
correm para as ruas de Paris, carregados de instrumentos  
e acessórios, numa verdadeira “febre de experimentação”  
(FREUND, 1976:29).

Trazendo as marcas de sua origem, a  
fotografia imediatamente impõe uma dupla e permanente  
característica: possuir simultaneamente um valor estético e  
documental (KOSSOY, 1989:32). O mundo começa a ser  
conhecido através da capacidade virtualizadora da imagem  
tecnicamente produzida. Paulatinamente o cidadão comum

toma contato com olhares lançados por outrem sobre as pirâmides egípcias, os hábitos africanos ou os habitantes do, ainda, Novo Mundo. A ânsia documentadora busca cumprir sua função tanto no diálogo com seus contemporâneos, quanto em suas responsabilidades para com o futuro, registrando e perpetuando fragmentos daquilo que acredita estar infalivelmente em transformação e desaparecimento.

As “carte-de-visite”<sup>21</sup>, o cartão postal e a imprensa ilustrada com fotografias, se instalam com razoável rapidez no cotidiano das pessoas, apontando para as diversas demandas de uso da fotografia. Da documentação da Guerra da Criméia — primeiras fotografias

---

<sup>21</sup> Modismo do final do século passado e início deste, a *carte-de-visite* nada mais era do que um retrato fotográfico colado sobre um cartão de maior peso. Popularizou-se através do hábito de oferecê-lo a outras pessoas com uma dedicatória (Kossoy, 1989:104).

feitas de uma guerra — realizada por Roger Fenton (1819-69), às tomadas familiares propiciadas pelas “ratoeiras”<sup>22</sup> da Kodak no final do século, o caráter documental, descritivo e artístico da fotografia é revelado em toda a sua gama. Sem exceção, do registro científico ao projeto estético, da documentação sociológica e histórica à divulgação turística, da constatação jornalística à luta política, o uso da imagem técnica esteve sempre notavelmente assinalado pelo realismo de sua aparência.

---

<sup>22</sup> Foi por esse nome que ficaram conhecidas as primeiras câmeras produzidas por George Eastman, o fundador da Kodak, em 1888. Providas de grande-angulares de alta luminosidade e com diafragmas fixos com aberturas pequenas, as ratoeiras pretendiam dispensar o usuário do enquadramento através de visores, que sequer possuíam, e da focalização das lentes, além de desobrigar os novos “fotógrafos amadores” da complicada manipulação de chapas fotográficas exigida até então. Aliando baixo custo à simplicidade de utilização, este projeto inaugurou a era das câmeras “automáticas”, tornando-se um grande sucesso de vendas, sob a divisa: “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”.



Figura 32. Timothy O'Sullivan. "A Colheita da Morte", Gettysburg, 1868.

À veracidade naturalista da fotografia correspondiam os anseios de ter cristalizadas impressões e olhares daquilo que se tinha como fugidio, passageiro. O imaginário moderno, marcado pela realização plena de suas próprias verdades, ganha, enfim, sua dupla materiali-

dade: a de se tornar visível, extensível, e a de poder se legitimar pelo próprio desenvolvimento técnico da fotografia.

Projetos de documentação não faltaram. Susan Sontag (1981:87) registra a publicação de *Excursions Daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe* em 1841. Mathew Brady (1826-96) e Alexander Gardner (1821-82), ao contrário de Fenton, que tivera seu empreendimento financiado sob a condição de não mostrar o lado repulsivo da guerra, documentaram, com crueza e sensibilidade, a Guerra de Secessão nos EUA. Na busca de objetividade, produziram, pela primeira vez, um olhar público para o horrores da guerra, destituídos pela fotografia de qualquer nobreza ou heroísmo.

A propósito das coberturas de guerra realizados por Brady e Fenton, Freund esclarece:

"Las imagenes de Fenton, censuradas de antemano, dan una visión de la guerra como si se tratara de una jira campestre; en cambio las de Brandy y sus colaboradores, entre quienes figuran Timothy O'Sullivan y Alexander Gardner, dan por vez primera una idea muy concreta de su horror. Las fotografías que obtienen de tierras quemadas, casas incendiadas, familias hundidas y abundancia de muertos responden a un afán de objetividade que se confiere a esos documentos un valor excepcional, sobre todo si recordamos que la técnica rudimentaria de la daguerreotipia (los aparatos pesan kilos, la preparación de las placas y el período de pose son largos) no facilitaba su trabajo.

Sin embargo, la venta de las fotografías no respondió en absoluto a las esperanzas de Brandy, que perdió toda su fortuna en esa aventura.

Finalmente tuvo que ceder esas fotos a su principal acreedor, la firma de productos fotográficos que le había suministrado el material. Esta imprimió y publicó esas fotos durante varios años, pero Brandy se había arruinado" (Freund, 1976: 97).

Brady, Gardner e O'Sullivan fotografaram com o compromisso duplo e pioneiro: utilizar-se da imprensa para permitir que um número muito grande de pessoas pudesse ver o que de fato ocorria nos campos de batalha; ao mesmo tempo, suas fotografias documentavam, com cruel clareza e objetividade, as opiniões dos fotógrafos sobre a guerra. Documentavam objetivamente, mas reconhecendo a objetividade dentro dos limites possíveis, que são, no caso, os pontos de vista dos fotógrafos.

O projeto Brady, mesmo com o fracasso

financeiro (as razões políticas para isto são evidentes), antecipava-se, em muito, a um tipo de utilização das imagens nos Meios de Comunicação de Massa. Abordagem semelhante e análogo confronto com os dominantes interesses de Estado, os EUA só tornariam a ver na guerra do Vietnã.

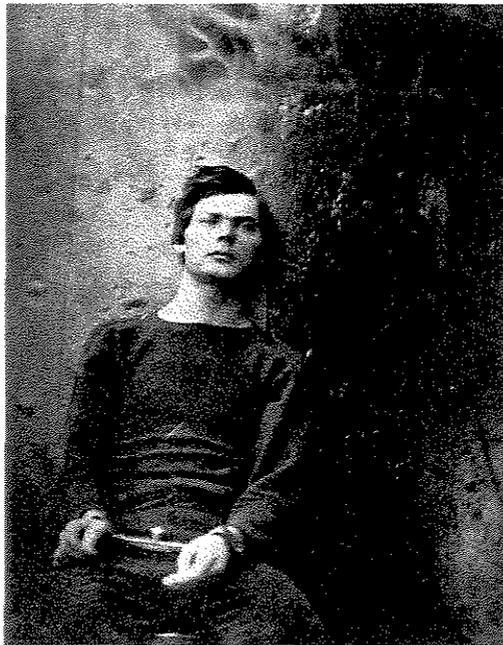


Figura 33. Alexander Gardner. "Lewis Payne", 1865.

As fotografias Brady e sua equipe não apenas apontavam para a desumanidade da guerra, não mostravam simplesmente, e argüiam as consciências sobre aqueles horrores. A comparação entre as imagens acima dará uma idéia de como isto altera radicalmente o sentido do uso da fotografia.

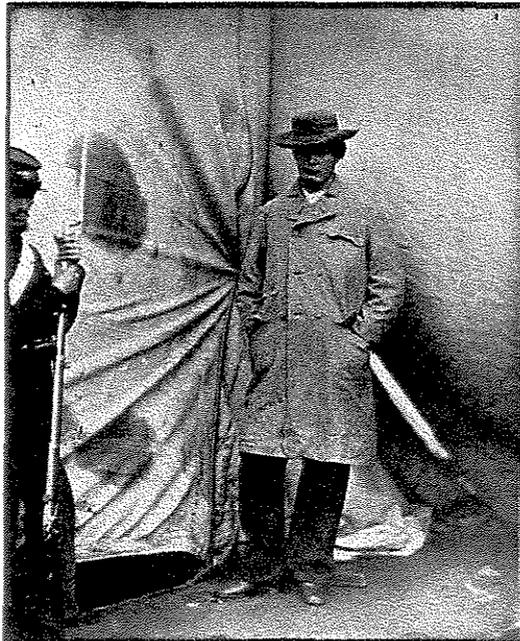


Figura 34. Fotografia desconhecido. Lewis Payne, na prisão, 1865.

Lewis Payne, condenado à morte pela participação na conspiração que resultou no assassinato do presidente Lincoln, aparece aqui em dois momentos: na Figura 34 o fotógrafo, contratado pelo governo, mostra o assassino frio, recém capturado, de semblante duro, obscurecido pelo chapéu. Já Gardner, na Figura 33, apresenta um jovem rapaz amedrontado pela frieza da prisão e pela morte muito próxima.

Na fotografia oficial, a única preocupação é com o enquadramento centralizado da imagem de Payne. O soldado que guarda o prisioneiro aparece cortado ao meio, quase fora do quadro, denunciando um total desleixo com o enquadramento. O cenário da prisão é retirado da imagem pelo uso de lonas, neutralizando o contexto da cena. Na imagem de Gardner, ao contrário, apesar da

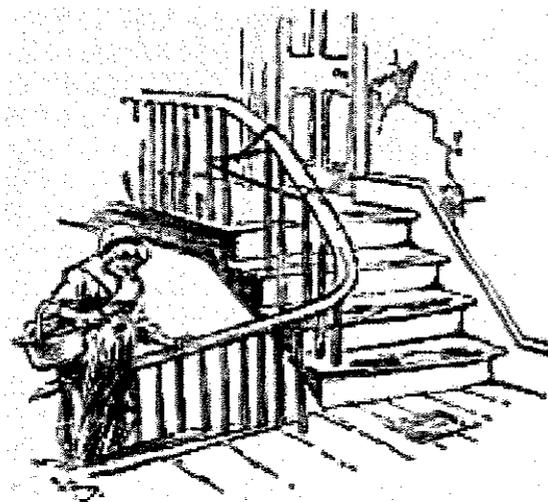
comoção da opinião pública, a cuidadosa elaboração, que reveste a fotografia, demonstra um olhar quase solidário à tragédia que vai marcar o final da vida de Payne. Um enquadramento cuidadoso, marcado por dois grandes volumes (a figura humana, à esquerda, e parede da cela, à direita), o cuidadoso tratamento das luzes e do foco, alterando a percepção dos planos, deixando a figura de Payne como que envolvida pela rudeza da parede da prisão, todos os elementos da imagem induzem a um sentimento de compaixão pelo condenado. Gardner não se deixa envolver pela revolta do momento e, munido de sua experiência e conhecimento na fotografia, argumenta pela vida.

### **3.2.1 Riis, Hine e o Compromisso Social da Fotografia Documental**

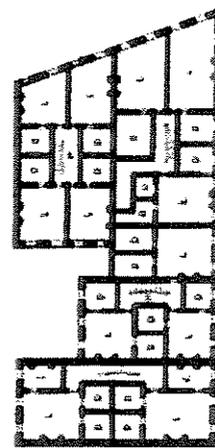
Além da busca do distante, pequeno, perigoso e difícil de ser visto, surge também a fotografia que busca tornar visível o que está bem próximo, mas que se torna turvo pela *subjetividade* de um olhar preconceituoso e ideologicamente marcado. Neste contexto, Jacob Riis, em *How the Other Half lives* (1890), procura denunciar, para seus contemporâneos e a posteridade, as condições sub-humanas de vida e a miséria dos imigrantes dos bairros pobres de Nova York.

Riis faz uma apaixonada defesa em prol da melhoria das condições de habitação destas pessoas. Em circunstâncias profundamente diferentes dos documentaristas etnográficos, não se limita a lamentar a situação,

nem registrá-la somente para que não fosse esquecida.  
Cria o compromisso com o seu tempo presente e acredita  
poder utilizar as imagens de maneira transformadora.

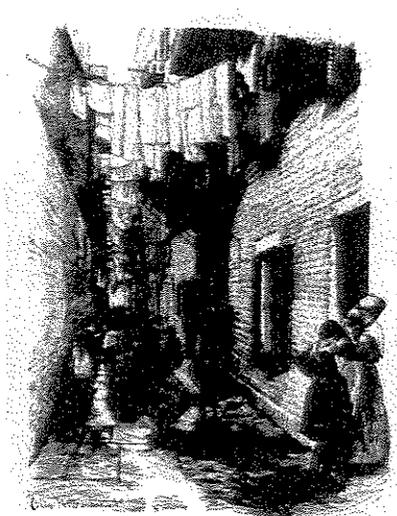


THE OPEN DOOR

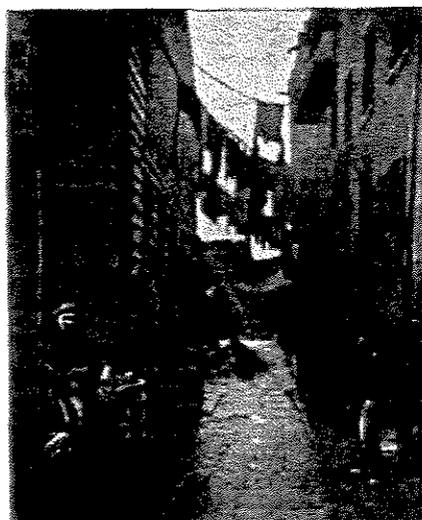


TENEMENT OF 1863,  
FOR TWELVE  
FAMILIES ON EACH  
FLAT.  
D, dark. L, light H, halls.

Figura 35. Ilustrado com 46 imagens, o livro de Riis mistura com elegância fotografias, gravuras, de sua própria autoria, e plantas dos edifícios dos bairros de imigrantes.



GOTHAM COURT



BANDIT'S ROOST

Figura 36. Riis estabelece um diálogo forte entre as duas formas de representação. Em várias das gravuras o olhar fotográfico está presente.

Seguindo os passos de Riis, no campo da denúncia, do registro das injustiças sociais, comprometida com a transformação, outro fotógrafo, Lewis Hine (1874-1940), vai se destacar, no início do século XX, pelo empenho e amplitude de sua documentação, principalmente a que se refere ao trabalho de crianças nos EUA.



Figura 37. Lewis Hine. "Jornaleiro de 12 anos", Washington, D.C., 1912.



Figura 38. Lewis Hine. Hora do Almoço no Moinho Masachusetts", Lindale, Georgia, 1913.

Contemporâneo de Curtis, Hine produziu uma

vasta documentação do universo do trabalho em áreas urbanas dos EUA.. Com formação em Educação, seu trabalho envolvia a militância na mudança da legislação norte-americana sobre o trabalho infantil, logrando uma influência forte na reformulação da lei.

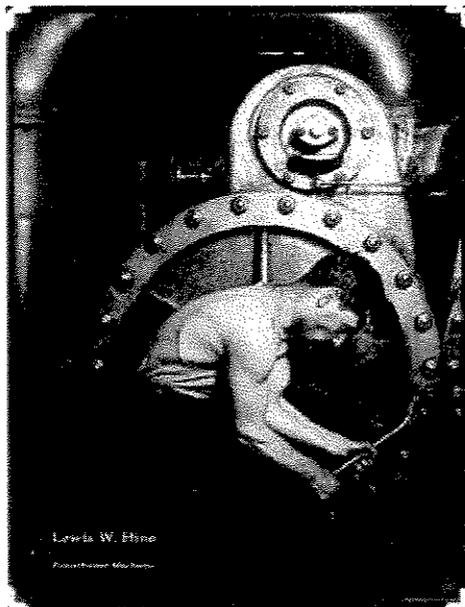


Figura 39. Lewis Hine. 1920

Hine, sociólogo formado em Chicago, ensinava na School of the Ethical Cultural Society, em Nova Iorque, quando tomou os primeiros contatos com a fotografia (1903). Por volta de 1908 assume o ofício de fotógrafo como sua

principal atividade, sua atuação na defesa da dignidade do trabalho.

Arlindo



Figura 40. Lewis Hine. "Icarus", 1932.

Machado observa que Hine, como outros, "acreditou nas promessas democráticas da câmera e supôs que poderia fazer emergir através da fotografia aquela outra realidade

que a figuração pictórica teimava em reprimir: o mundo do oprimido" (MACHADO, 1984:59). Trabalhando para vários jornais da época, tanto Hine quanto Riis (New York Tribune e Associated Press Bureau) procuraram usar a fotografia

para dar mais credibilidade aos seus artigos (FREUND, 1976:98). Seus métodos de trabalho influenciaram visivelmente um certo tipo de fotojornalismo de denúncia, que se configurou a partir de então.



Figura 41. Lewis Hine. NY, 1926

Ian Jeffrey, entretanto, indica algumas dife-

renças aparentemente fundamentais nos trabalhos dos dois. Riis não projetava intelectualmente transformações sociais mais profundas, mas em simples reformas na gestão da cidade. Hine, por sua vez, imaginava um mundo totalmente novo nas relações de trabalho, onde a dignidade humana do trabalhador fosse totalmente plenamente resgatada. As fotografias de Hine "olhavam para o futuro, revelando a opressão presente", em contraste com Riis, estas "fotografias paradoxalmente belas, brilhavam como símbolos de uma mundo melhor" (JEFFREY, 1996:150-59).

### **3.2.2 F.S.A.**

Um dos mais ambiciosos projetos de documentação fotográfica de objetivos sociais foi o do *Farm Security Administration* (F.S.A.), durante a depressão

norte-americana da década de 30, no contexto do *New Deal* do Presidente Roosevelt. Organizado a partir da Se-

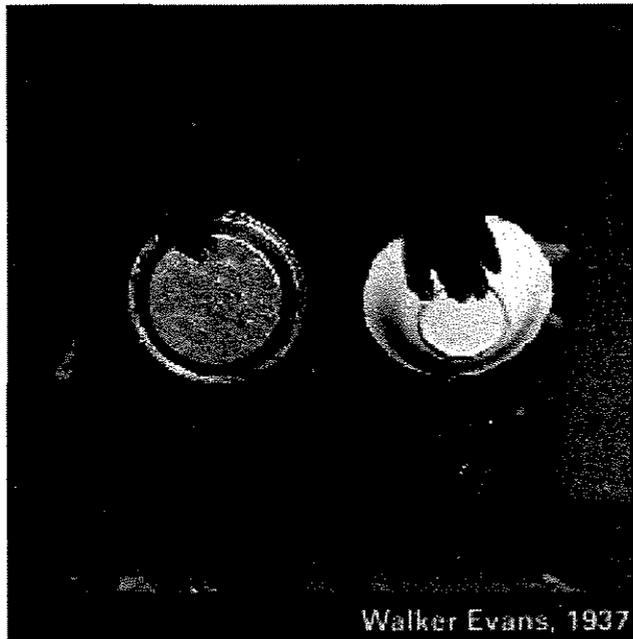


Figura 42. Walker Evans, 1937.

ção Histórica do F.S.A., orientado para a investigação sociológica e econômica, o projeto se propunha a revelar a realidade da

depressão nas pequenas cidades dos EUA, dos pequenos produtores rurais expropriados de suas terras e da catástrofe que se abatia sobre as terras produtivas, esgotadas

pelo cultivo contínuo e assistemático.

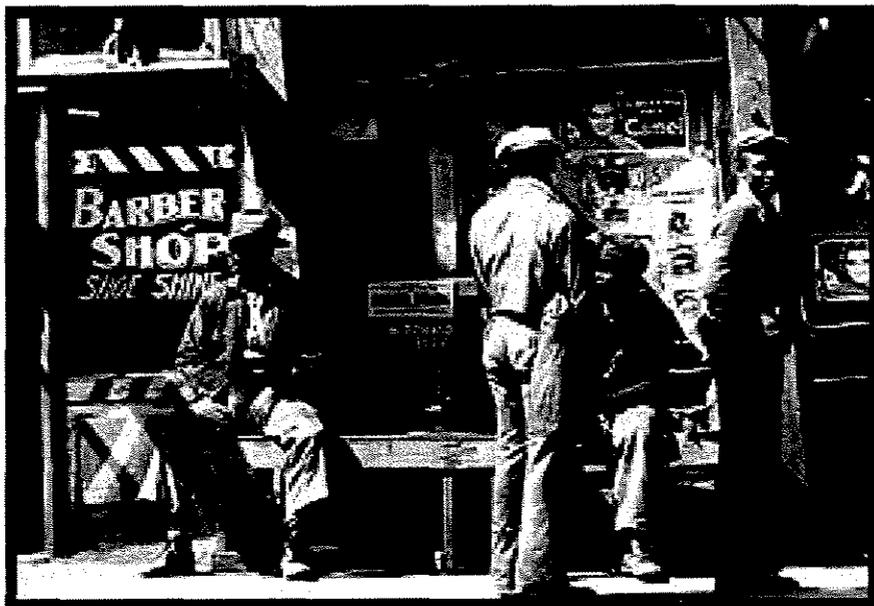


Figura 43. Walker Evans. Vicksburg, Mississippi, 1935.

Em 1925, o economista Rexford Tugwell publicara, em colaboração com Thomas Munro, *A Vida Econômica Americana e suas Perspectivas de Melhoria*, onde, ao tratar da crise econômica, utilizara-se como exemplos ilustrativos de seus argumentos, das

fotografias de Hine e Riis, dentre outros, considerando ter obtido bons resultados. A pesquisa e a seleção desta iconografia ficara



Figura 44. Dorothea Lange. "Por uma rodovia deserta", 1936.

nografia ficara a cargo do então aluno de Tugwell, Roy E. Stryker, que, por essa via, tivera contatos sistemáticos com estes

fotógrafos. Tugwell, em 1935, tornou-se o Secretário de Reformas Rurais (futura F.S.A.), e, para administrar a Seção Histórica da Secretaria, mandou chamar Stryker, agora professor de economia na Universidade de Columbia

(HAGEN, 1983:sn).



Figura 45. Dorothea Lange. "Migrant Mother", Nipomo, California, 1936.

Entre 1935 e 1942, Stryker se vê à frente da administração da produção documentária de fotógrafos do porte de Walker Evans, Dorothea Lange, Russel Lee, Ben

Shan, Jack Delano e Arthur Rothstein para o F.S.A. A união dos esforços destes renomados artistas e jornalistas



Figura 46. Ben Shan, 1935.

com as inten-  
ções sociológi-  
cas do projeto,  
personificadas  
por Stryker, Ter-  
minam por ten-  
sionar o traba-  
lho iconográfico,  
fazendo com  
que as foto-

grafias do projeto apresentassem, de um lado, característi-  
cas pessoais marcadamente fortes, e de outro, posiciona-  
mentos diferentes daqueles que geraram o projeto. Ao  
F.S.A., Stryker justificou os objetivos do projeto como

sendo "um simples e ordinário esforço de informar"<sup>23</sup>. Mas aos olhos de Russel Lee, por exemplo, aquele trabalho de-

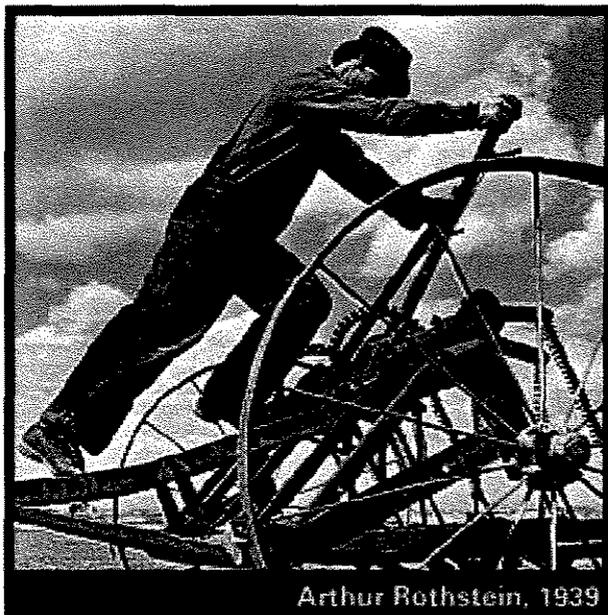


Figura 47. Arthur Rothstein, 1939.

vera-se ao fato das "pessoas em Washington" simplesmente desconhecerem a aparência da crise, conforme declarou em uma palestra décadas depois

(WHITE, 1983: 53).

---

<sup>23</sup> "The sole purpose behind [the photographers' work] ... has been a simple and unspectacular attempt to give information" (Roy Stryker Collection, University of Louisville Photographic archive, citado em White, 1983:53).

Ao montar a equipe de documentação  
fotográfica do F.S.A., interessava ao governo de



Figura 48. Marion Post Wolcott. Ponto de encontro de mineiros desempregados,  
West Virginia, 1938.

Roosevelt, além da geração de dados para o planejamento da crise, também a produção de um amplo material publicitário que demonstrasse a ação governamental do *New Deal*. Ao escolher profissionais talentosos e bem formados,

como era o caso da maioria daqueles fotógrafos, e permitir-lhes uma grande liberdade de iniciativa pessoal, a

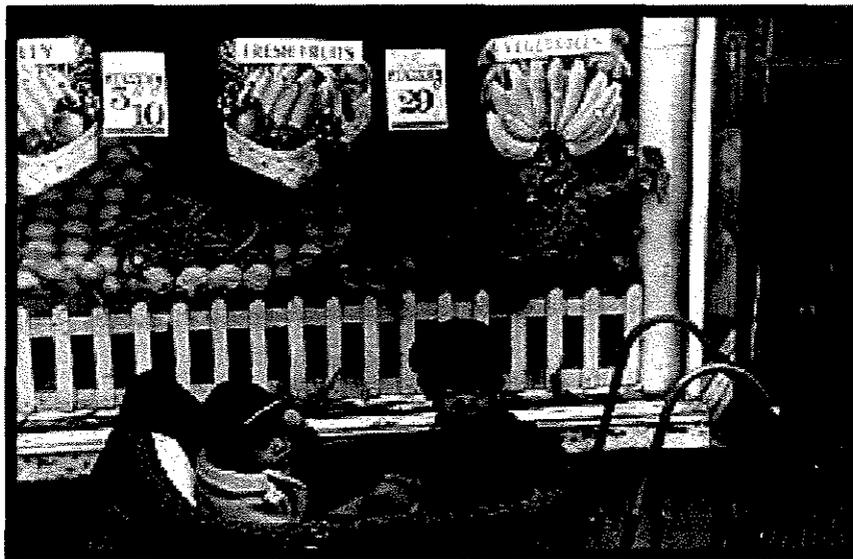


Figura 49. Russel Lee Crianças no carrinho, Chicago, 1941.

proposta começou a voltar-se contra si própria (HAGEN, 1983:sn). Aos poucos, as fotografias iam revelando as imagens do que Hagen chamou de "um país assassinado mas onde os habitantes conservavam sua força e sua dignidade

face às provações” (HAGEN, 1983:sn). Não que tudo isto coubesse em fotografias realizadas pela ótica da Sociologia, mas através dos olhares treinados no “ver” e no “olhar” daqueles fotógrafos, havia sido subvertida uma pretensa “frieza” científica e técnica, passando-se a utilizar a fotografia na busca de um “algo a mais” tramado entre o fotógrafo e o seu “sujeito” (o fotografado, não mais entendido como objeto).

As fotografias do F.S.A. congregam uma tripla competência desejável para este tipo de documentação. Os fotógrafos, além de possuírem sólidos conhecimentos em fotografia, possuíam a consistência de uma cultura iconográfica, absolutamente evidente nas imagens e eram, na maioria, sociólogos, jornalistas e artistas oriundos de consagradas instituições de ensino norte-americanas da

época. Delano fora formado pela *Academy of Fine Arts* da Pennsylvania, Evans pela *Williams University* e pela *Phillips Academy*, Lange pela Columbia e Shann pela *National Academy of Design*. Desta forma, possuíam simultaneamente os argumentos e a capacidade de argumentar através das imagens, que lhes permitia escapar das armadilhas de um visualismo, que, de resto, dificilmente teria marcado tão fortemente os olhares das gerações futuras.

Escapar das armadilhas visualistas, no caso, significou reconhecer, deliberadamente ou não, a importância da "técnica" na construção do que poderia ser entendido como — a analogia é pobre — um "discurso" fotográfico. Articulado sobre o que é usualmente reduzido ao campo da estética, este "discurso" é o que permite reconhecer

o que aquelas fotografias retratam e se sustenta pelas profundas marcas que deixaram no imaginário sobre aquele período, sobre a pobreza e miséria de um modelo de mundo proposto como justo e democrático. O acervo do F.S.A. "diz" muito mais do que "mostra" e, ao dizer, marca claramente o olhar do fotógrafo. É apenas esta marca que um antropólogo ou sociólogo pode ter como referência para a utilização da imagem como seu documento. Na ausência desta marca — como na promessa visualista — a fotografia não passa de uma mancha sobre o papel. Pouco se pode dizer sobre o registrado em uma imagem que não indique as intenções de seu autor, seu ponto de vista e a sua relação com o que fotografa.

Sobre as fotos de Hine, Rosenblum constata que seu sucesso se deve a uma harmoniosa conjugação

entre forma e conteúdo, possível quando "a emoção, a percepção e a opinião transforma-se em uma expressão plástica convincente" (ROSEMBLUM, 1992).

A citação resume os não só os trabalhos fotográficos de Hine, mas os de Riis e os da equipe do F.S.A., além de toda uma legião de documentaristas e jornalistas profundamente influenciados pelos estes olhares "expressivos e convincentes".

## **IV. NA MIRADA DE UMA CONCLUSÃO**

Procurei demonstrar neste trabalho que o visualismo de influência positivista marcou profundamente as propostas de utilização da imagem fotográfica — entendida em seu mais sentido amplo — na Antropologia Visual e em algumas outras atividades documentais. Esta influência visualista teria dificultado a consideração dos partidários desta conduta metodológica — ao menos em sua maior parte — de que a imagem técnica permeia a sociedade ocidental contemporânea, mediando relações econômicas, simbólicas e políticas, produzindo novos significados e reorganizando o quadro cultural. A questão aqui levantada foi se a incorporação destes meios mecânicos de representação ao instrumental metodológico das Ciências Sociais poderia ser considerada legítima, sem que este panorama seja visto como a matriz para a formulação de uma Antropologia da visualidade e do olhar.

Duas questões — divisão formal, posto que são dois aspectos da mesma situação — a mim pareceram ser as mais relevantes para abordar os discursos correntes até o final da primeira metade deste século sobre o tema:

1. o distanciamento do foto-etnógrafo em relação ao objeto de seu olhar,
2. o posicionamento frente à compreensão comum da neutralidade da técnica.

Na terceira seção busquei apontar alguns exemplos de que o distanciamento em relação ao objeto, posição constante na Antropologia Visual, não foi a tônica de todos os trabalhos fotográficos documentais. Mesmo os trabalhos de muitos daqueles, como Curtis, que incorporaram um discurso de objetividade delimitado por esta distância, pouco efeito conquistaram no campo acadê-

mico. Ao contrário do objetivo documento visual — uma "visão" — sobre os "povos em desaparecimento", produziram os olhares que, multiplicados gigantescamente pela indústria da Comunicação de Massa, deixaram rastros indelévels na memória que o presente — o futuro para eles — construiu sobre aquele passado.

Riis, Hine, Lange, Evans e muitos outros não citados aqui, trilhando, deliberadamente ou não, o caminho da postura crítica e comprometidamente intervencionista frente à realidade, produziram possibilidades metodologicamente muito mais ricas — no sentido da agregação de valores simbólicos — para o uso da imagem técnica pelas Ciências Sociais. É curioso que a Antropologia Visual não tenha considerado os trabalhos destes fotógrafos, no sentido intelectual, que evidentemente os reveste, mas

eventualmente, quando os cita, prefere abordá-lo em sua dimensão plástica.

Não é pouco provável que a prática destes fotógrafos contraponha-se ao desejo da Antropologia Visual em possuir documentos que se resumam a "mostrar" e "informar" o sobre a vida e costumes exóticos em remotas partes do mundo. Os documentos visuais de documentaristas como Hine, longe disto, opinam e procuram agir interferentemente no mundo que fotografam. Olhando, entretanto, suas fotos, pode-se dialogar com o autor; concordar ou não com ele, sensibilizar-se ou não com os seus argumentos.

Mcintyre e Mackenzie observam, analisando fotografias feitas em Papua, no início deste século, que a distância focal das lentes podem ser entendidas como um análogo da distância cultural. Ao ver estas fotos, esclarecem

as autoras, transformamo-nos em espectadores diretos e distanciados dos eventos. Distanciados em função de uma utilização da técnica fotográfica que projeta para longe, tanto no sentido físico como no cultural, a imagem do "observado"; diretos na medida em que não se reconhece a presença dos fotógrafos. "A distância entre o observador [da fotografia] e o participante [da ação] é aparentemente não mediada" (MACINTYRE & MACKENZIE, 1992:159-60).

É no sentido radicalmente contrário que os fotógrafos do F.S.A. elaboram tecnicamente suas imagens. Nelas, a técnica aparece com toda a sua força comunicativa e no peso da carga histórica que ensinou a uma sociedade ver e compreender a fotografia.

Estas questões, recorrentes ao longo das incansáveis discussões sobre a constituição de uma

Antropologia Visual — como se, de resto, não fora visual a constituição da própria noção de observação —, mesclam-se, ainda, com a pretensa tensão existente entre a palavra e a imagem no seio da disciplina antropológica.

Nada disto ficou perdido nos tempos que este trabalho recorta. Estes pontos, como temas centrais da temática do visual na Antropologia, constituem, ainda, a matéria de longas e profundas reflexões. Etienne Samain tem alimentado a polêmica. Lembrando sistematicamente a apaixonada defesa que Margaret Mead faz do uso da imagem, contra o "esmagador *parti-pris* verbal da Antropologia". Para Samain, esta fala conteria a intuição de Mead de que os novos tempos exigiriam ir além do "falar e discursar" em torno do homem, apenas 'descrevendo-o':

"Haver-se-ia de 'mostrá-lo', 'expô-lo', 'torná-lo visível' para melhor conhecê-lo, sendo a objetividade

de tal empreendimento não mais ameaçada pelo 'visor' da câmera do que pelo 'caderno de campo' do antropólogo" (SAMAIN, 1995:20, também 1997:11).

Em outro trabalho, onde reflete sobre as relações entre Roland Barthes e a Antropologia Visual, retorna à questão, manifestando-se em defesa da imagem sobre a escrita, dizendo:

"(...) A escrita, por certo, deixa suas marcas como a fotografia. Mas as marcas são muito diferentes. A escrita, geralmente, engoliu a imagem que a fez nascer. A escrita é uma medusa que petrifica os signos da realidade. Ela é o preço que pagamos por um certo discurso e uma racionalidade das coisas deste mundo" (SAMAIN, 1997a:31).

O tema, de uma atualidade algo anacrônica, deixa de levar em consideração o que aqueles trabalhos de documentação social, vistos acima, dentre muitos

outros, produziram em termos de uma narrativa argumentativa sobre a realidade. Não tratavam, aqueles fotógrafos, de buscar a legitimidade expressiva da imagem sobre a palavra, mas sim, explorando o melhor que o instrumento oferecia, trataram de construir esta expressividade tanto na autonomia da imagem fotográfica, quanto na riqueza que sua aliança com o texto oferecia e continua a oferecer, deixando um legado de conhecimento inegável, à disposição de todas as áreas do conhecimento.

Riis, Hine, Evans e Lange não procuravam simplesmente "mostrar" e "expor" aqueles que fotografavam, buscavam, isto sim, tornar visível para muitos o que seus olhares construía no diálogo com as aquelas realidades.

Samain promete que o desafio representado

pela Antropologia Visual será resolvido na primeira década do próximo século (SAMAIN, 1997:17). Não creio, mas tenho a certeza de que o legado de fotógrafos como os do F.S.A. ou de Sebastião Salgado, mais atualmente, acrescentará uma maior substância à discussão.

Em seu artigo de 1997, David MacDougall discute o esvaziamento do visual, frente às suas "dificuldades" em expor idéias, e a sua transformação em metáfora da Antropologia, no fascínio de poder ver fotografias, filmes e objetos em museus. "Como metáfora o visual floresceu" (MACDOUGALL, 1997:277). O real desafio imposto é o de despir a imagem do papel instrumental que ocupa na Antropologia Visual, promovendo-a à condição de objeto privilegiado de estudo, na compreensão da dimensão — maravilhosa e perversa — que ela ocupa na

sociedade contemporânea.

## **BIBLIOGRAFIA**

ALBERTI, Leon Battista

1989 — Da Pintura. Campinas, Editora da Unicamp.

ARAGO, François

1987 — (1839) Rapport sur le Daguerriéotype. in M. Frizot, e F Ducros, (ed.), *Du Bon Usage de la Photographie*, Paris, Centre National de la Photographie.

ARNHEIM, Rudolf

1980 — Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora. SP, Pioneira/EDUSP.

1989 — Intuição e Intelecto na Arte. SP, Martins Fontes.

AUMONT, Jacques

1993 — A Imagem. Campinas, Papirus.

BACON, Francis

1988 — (1620) *Novum Organum* ou Verdadeiras Indicações Acerca da Interpretação da Natureza. in Os Pensadores, Francis Bacon, SP, Nova Cultural.

BASCOM, William R.

1949 — Anthropology and the Camera. in Morgan, Willard D., *The Complete Photographer: an Encyclopædia of Photography*, vol.I., NY, National Educational Alliance.

- BATESON, Gregory & MEAD, Margaret  
1942 — Balinese Character: A Photographic Analysis. NY, New York Academy of Sciences Special Publication.
- BERNARDI, Bernardo  
1988 — Introdução aos Estudos Etno- Antropológicos. Lisboa, Edições 70
- BOAS, Franz  
1911 — Handbook of North American Languages. Washington, Georgetown University Press.  
1966 — Race, Language and Culture. Free Press.
- BORNHEIM, Gerd  
1988 — As Metamorfoses do Olhar. In Novaes, A., O Olhar. SP, Cia das Letras.
- BOYER, Carl B.  
1968 — A History of Mathematics. New York, John Wiley&Sons.
- BRAUN, Marta  
1983 — The Photographic Work of E. J. Marey. in *Studies in Visual Communication*, vol.9 (3).  
1984 — Muybridge's Scientific Fictions. in *Studies in Visual Communication*, vol.10(3).

CALDEIRA, Teresa P.R.

- 1988 — A Presença do Autor e a Pós-Modernidade na Antropologia, in *Novos Estudos Cebrap*, n.21, julho, pp. 133-157.

CANEVACCI, Massimo

- 1990a — *Antropologia da Comunicação Visual*. SP, Brasiliense.  
1990b — *Antropologia do Cinema*. SP, Brasiliense. 2ª edição.

CARPENTER, E., Flaherty, R. & Varley, F.

- 1959 — *Eskimo*. Toronto. University of Toronto Press.

CARDOSO, Ruth C. L.

- 1986 — Aventuras de Antropólogos em Campo ou como Escapar das Armadilhas do Método. In Cardoso, Ruth C. L., *A Aventura Antropológica*, RJ, Paz e Terra.

CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE

- 1983 — *Amérique. Les Années Noires*.  
1989 — *Histoire de Voir*.  
1990 — *Walker Evans*.  
1990a — *Edward S. Curtis*.

COLLIER Jr., John

- 1957 — Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments. in *American Anthropologist*, vol. 59, pp. 843-859.
- 1973 — Antropologia Visual: A Fotografia como Método de Pesquisa. SP, EDUSP/EPU.
- 1975 — Photography and Visual Anthropology. in P. Hockings(ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Paris, Mouton/Hague.

COLLIER Jr., J. & COLLIER, Malcolm

- 1986 — *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque, University of New Mexico Press. Edição revista e ampliada.

COMTE, Auguste

- 1842 — Curso de Filosofia Positiva; Discurso Preliminar Sobre o Conjunto do Positivismo. in *Os Pensadores, Augusto Comte*, SP, Nova Cultural, 1988
- 1822 — Plan der Wirtschaftlichen Arbeiten, die Für eine Reform der Gesellschaft Notwendig Sind. Apud Dieter Prokop (1974), *Consciência de Massa e Positivismo Prático. Sobre Augusto Comte*. In *Dieter Prokop*, SP, Ática, col. Grandes Cientistas Sociais - Sociologia, 1986.

DUBOIS, Pierre

- 1986 — *El Acto Fotografico: de la Representación a la Recepción*. Barcelona, Paidós.

DURHAM, Eunice Ribeiro

1978 — *A Reconstituição da Realidade: um estudo sobre a obra etnográfica de Bronislaw Malinowski*. SP, Ática.

1986 — *A Pesquisa Antropológica com Populações Urbanas: problemas e perspectivas*. In Cardoso, Ruth C. L., *A Aventura Antropológica*, RJ, Paz e Terra.

DURKHEIM, Emile

1987 — *As Regras do Método Sociológico*. SP, Ed. Nacional.

EDWARDS, Elizabeth (ed.)

1992 — *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven/Londres, Yale University Press

FABIAN, Johannes

1983 — *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York, Columbia University Press.

FLUSSER, Vilem.

1985 — *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio Para Uma Futura Filosofia Da Fotografia*. SP, HUCITEC.

FOUCAULT, Michel

1981 — *A Palavra e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. SP, Martins Fontes

FREUND, Gisèle

1983 — *La Fotografia como Documento Social*.  
Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

GEERTZ, Clifford

1989 — *A Interpretação das Culturas*. RJ,  
Guanabara.

GOETZMANN, William H.

1991— *The First Americans: Photographs from  
the Library of Congress*. Washington,  
Library of Congress Classics.

HAGEN, Charles

1983 — *Elements a Photographier pour Rendre  
Compte de la Realite Americaine*. in  
*Amérique. Les Annés Noires: Farm  
Security Administration/ 1935-1942*, Paris,  
Centre National de la Photographie.

HINE, Lewis

1987 — (1909) *Sur la Photographie Sociale*. in M.  
Frizot e F. Ducros (ed.), *Du Bon Usage  
de la Photographie*, Paris, Centre  
National de la Photographie.

HOCKINGS, Paul

- 1992 — The Yellow Bough: Rivers's Use of Photography in *The Todas*. In Edwards, E. (org.), *Anthropology & Photography: 1860~1920*, New Haven/London, Yale University Press.

HOLM, Bill & QUIMBY, George Irving

- 1980 — Edward S. Curtis in the Lad of the War Canoes: A Pioneer Cinematographer on the Pacific Northwest. Seattle, University of Washington Press.

JACKNIS, Ira.

- 1984 — Franz Boas and Photography. in *Studies in Visual Communication*, 10 (1):2-60.  
1985 — Franz Boas and Exhibits: On The Limitation of The Museum Method of Anthropology. in G. Stocking Jr.(ed.), *History of Anthropology*, vol 3, Madison, University of Wisconsin Press.

JEFFREY, Ian

- 1996 — Photography. A Concise History. London, Thames and Hudson.

KEIM, J.A.

- 1970 — Histoire de la Photographie. Paris, PUF.

- 1971 — *La Photographie et L'Homme*. Tournai, Casterman.
- KOSSOY, Boris
- 1980 — *A Fotografia como Fonte Histórica: Introdução à Pesquisa e Interpretação das Imagens do Passado*. SP, Museu de Indústria, Comércio e Tecnologia.
- 1989 — *Fotografia e História*. SP, ática.
- LEAF, Murray
- 1981 — *Uma História da Antropologia*. RJ, Zahar, SP, EDUSP.
- LYMAN, Cristopher M.
- 1982 — *The Vanishing Race and Other Illusions*. Washington, Smithsonian Institution.
- LINDBERG, D. C. & STENECK, N. H.
- 1972 — *The Sense of Vision and the Origins of Modern Science*. In Allen G. Debus (ed.), *Science, Medicine and Society in Renaissance: Essays in Honor Walter Pagel*, NY, Science History Publications.
- MACHADO, Arlindo
- 1984 — *A Ilusão Especular: Introdução a Fotografia*. SP, Brasiliense.
- 1990 — *Máquinas de vigiar*. In *Revista USP*, n. 9, pp.23-32.

MACDOUGALL, David

1997 — The Visual in Anthropology. Marcus Banks e Howard Morphy (ed), *Rethinking Visual Anthropology*, Londres/New Haven, Yale University Press

MACINTYRE, Martha & Maureen MACKENZIE

1992 — Focal Length as an Analogue of Cultural Distance. in *Anthropology & Photography*, Londres, Royal Anthropological Institute

MALINOWSKI, B.

1922 — Os Argonautas do Pacífico Ocidental. In *Malinowski*, SP, Abril Cultural, Col. Os Pensadores, 1978.

MAREY, Étienne-Jules

1987 — (1889) La Photochronographie et ses Applications à l'Analyse des phénomènes Physiologiques. in M. Frizot e F. Ducros (ed.), *Du Bon Usages de la Photographie*, Paris, Centre National de la Photographie.

MEAD, Margaret

1975 — Visual Anthropology in a Discipline of Words. in Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*, Paris, Mouton.

PROKOP, D.

- 1974 — Consciência de Massa e Positivismo Prático. Sobre Augusto Comte. in *Dieter Prokop*. SP, Ática, 1986, col. Grandes Cientistas Sociais - Sociologia.

ROBOTHAM, Tom

- 1994 — Native Americans in Early Photographs. Greenwich, Brompton Books.

ROSEMBLUM, Naomi

- 1984 — A World History of Photography, NY, Abbeville Press.

ROUANET, Sergio Paulo

- 1988 — O Olhar Iluminista. in Adauto Novaes (org.), *O Olhar*, SP, Companhia das Letras.

SAMAIN, Etienne

- 1995 — “Ver” e “Dizer” na Tradição Etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia. In *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*, Porto Alegre, PPGAS/UFRS.
- 1997 — Redescobrir a Antropologia Visual Fotográfica um Projeto de Pesquisa. In, *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, CPG/IA/Unicamp.

- 1997a — Um Retorno à "Câmara Clara". Roland Barthes e a Antropologia Visual. In *Diálogos Antropológicos 1. Dossiê Imagem*. Porto Alegre, NAVISUAL/PPGAS/UFRGS.
- SCHARF, Aaron  
1986 — Art and Photography. NY, Penguin Books.
- SENNETT, Ted  
1992 — Great Hollywood Westerns. NY, Harri N Abrams.
- SKLAR, Robert  
1978 — História Social do Cinema Americano. SP, Cultrix.
- SNYDER, Joel  
1984 — Documentary Without Ontology. in *Studies in Visual Communication*, vol.10 (1).
- SONTAG, Susan.  
1981 — Ensaios Sobre a Fotografia. RJ, Arbor.
- SORENSEN, E. Richard  
1974 — Anthropological Film: a Scientific and Humanistic Resouce. in *Science*, vol 186, pp. 1079-1085, tradução de 1980, Cinecamp/Unicamp, mimeo.

STRYKER, Roy Emerson

- 1987 — (1973) A Propos du Programme Photographique de la F.S.A. M. Frizot e F. Ducros (ed.), *Du Bon Usage de la Photographie*, Paris, Centre National de la Photographie.

WHITE, George Abbot

- 1983 — Vernacular Photography: FSA Images of Depression Leisure. in *Studies in Visual Communication*, vol.9 (1).

WORTH, Sol & ADAIR, John

- 1967 — The Navajo as Filmmaker: A brief Report of Research in the Cross-Cultural Aspects of Film Communication. in *American Anthropologist*, n. 69.
- 1970 — Navajo Filmmakers. in *American Anthropologist*, n. 72.
- 1975 — Through Navajo Eyes: an Explotation in Film Communication and Anthropology. Bloomington, Indiana University Press.

**As fotografias apresentadas neste trabalho foram  
obtidas em:**

BATESON, Gregory & MEAD, Margaret, 1942.  
CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE, 1980, 83, 90,  
90a.  
EDWARDS, 1992  
GOETZMANN, William H., 1991.  
JEFFREY, Ian, 1996.  
ROBOTHAM, Tom, 1994.  
SENNETT, Ted, 1992.

**Internet:**

Library of Congress — <http://www.loc.gov>  
Aspen Guide — <http://www.aspenguide.com/cardozo>  
How the Other Half Lives (web version) —  
<http://www.cis.yale.edu/amstud/inforev/riis/title.html>  
Access Tucson — <http://access.tucson.org/~michael>  
New Deal Network — <http://newdeal.feri.org>  
Smithsonian Institution — <http://www.si.edu>

Arizona Historical Society/ Southern Arizona Division —

<http://www.azstarnet.com/~azhist>

Corbis — <http://www.corbis.com>

National Archives and Records Administration —

<http://www.nara.gov>

Photography and the West —

<http://www.pinedaleonline.com/mmmuseum/>