
A FOTOGRAFIA COMO RECURSO NARRATIVO: PROBLEMAS SOBRE A APROPRIAÇÃO DA IMAGEM ENQUANTO MENSAGEM ANTROPOLÓGICA

Nuno Godolphim

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil*

Resumo: *Analisando as características da mensagem fotográfica e etnográfica, este paper procura refletir sobre algumas das formas possíveis de apropriação da fotografia na construção de “textos” de caráter etnográfico.*

Palavras-chave: *fotografia, imagem, mensagem antropológica, narrativa.*

Abstract: *Analysing the characteristics of photography and ethnography message, this paper think about some possible forms to use photographs for building ethnographic text.*

Keywords: *anthropological message, image, narrative, photography.*

*Todavia, porque era uma fotografia,
eu não podia negar que eu tinha estado lá.*

Roland Barthes

Este texto analisa alguns problemas concernentes a apropriação da imagem fotográfica na articulação de uma mensagem de caráter etnográfico-anropológico. Ou seja, de como etnógrafos podem lançar mão da linguagem foto-

* Mestrando em Antropologia Social.

gráfica em seus trabalhos de campo e particularmente na elaboração de textos etnográficos.

Para tanto vamos começar por refletir sobre as características da mensagem etnográfica e contrapô-las a alguns princípios da construção das mensagens fotográficas, procurando destacar sua eficiência para lidar com algumas categorias utilizadas pela antropologia (como o espaço, o tempo, etc.).

Por fim vamos estudar as soluções encontradas em dois casos de apropriação da fotografia como elemento de exposição de temas etnográficos. Trata-se de duas exposições fotográficas realizadas no âmbito do Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS do qual faço parte. A primeira foi uma oficina de antropologia visual que em sua formulação final apresentou uma reflexão sobre a noção de espaço, no caso o Mercado Público de Porto Alegre, enquanto um emaranhado de espaços de sociabilidades. A segunda tratava de como os relatos dos primórdios da imigração italiana no Rio Grande do Sul articulavam uma narrativa socialmente ordenada por um conjunto de valores, expressão da memória coletiva deste grupo sobre esses tempos passados, mas que hoje são rearticulados e reordenados pelas gerações mais novas.

No princípio nem sempre era o verbo

Houve um tempo em que, ao se sair para um mundo estranho com a tarefa de conhecer uma outra cultura, um etnógrafo incluiria certamente em sua bagagem uma máquina fotográfica sem se questionar muito sobre o que ele iria fazer com esse instrumento, pois lhe parecia óbvio. Era uma forma de, ao voltar, poder trazer “indícios definitivos” de que aqueles povos estranhos de fato moravam assim, que eles vestiam assim, etc.

Desde muito cedo, etnógrafos das mais variadas correntes se valeram de máquinas fotográficas como uma forma de registrar sua passagem pelo campo. Com mais ou menos sistematicidade se produziu um largo material fotográfico de inegável valor documental, e que, ao mesmo tempo, era apresentado como uma espécie de prova do “estar lá”. Algo que dotava o pesquisador de uma autoridade e uma legitimidade, pois se mostrava que ele de fato “esteve lá” observando como se poderia ver pelas fotografias. Enfim, era mais um elemento nas “estratégias de convencimento” que estes profissionais do distante se utilizavam na construção dos seus textos (Geertz, 1989).



Basta folhear algumas monografias clássicas, *Os Nuers* (Evans-Pritchard, 1978), por exemplo, para ver que o uso deste material ilustrativo se restringia simplesmente a isso, pois as imagens não eram articuladas de forma a participarem do texto.¹ Assim, as fotos acabavam por se limitar a um caráter ilustrativo, uma evidência de segundo grau, colocadas, geralmente, para apontar elementos mais específicos da geografia ou da cultura material: (vejam-se as fotografia dos “bois nuers” dispersas ao longo do texto, como esta a seguir²), quando não de terceiro grau em imagens soltas,

sem a menor articulação, como uma nota de pé de página fora do lugar.

Esse exemplo, ainda que limitado, demonstra o nível de articulação que a imagem tinha com os tipos de reflexão que os etnógrafos estavam elaborando: em geral, as imagens não alimentavam a construção das inferências analíticas, nem traduziam o tipo de conclusões a que estes pesquisadores chegavam. Por

¹ Claro que poderíamos ter invocado a obra de Malinowski, como um exemplo de um autor que tentou ir além, como nos mostra o professor Samain no artigo publicado nesta revista, mas o próprio Malinowski (1978), em suas *Confissões...*, reconhece ter tratado a fotografia de forma secundária. Apenas complementando, é bom frisar que tomamos *Os Nuers*, de Evans-Pritchard (1978), como exemplo, tanto pelo tratamento singular que ele dá ao material fotográfico adicionado a publicação (sendo que boa parte das fotos são de outros autores), quanto pelo fato dele ser um marco dentro da história da antropologia como o início de uma reflexão estrutural que se eleva a partir de um trabalho de campo.

² Sinceramente, o que nesta imagem remete a importância que o gado tem na cultura nuer ao ponto do próprio Evans-Pritchard (1978) afirmar que os Nuer tem uma relação simbiótica com estes animais? Ainda que Evans-Pritchard encha as páginas do livro com fotos de bois pastando, caminhando, sendo ordenhados, etc., as fotos não expressam a “qualidade” da relação dos Nuer com os bois.

vezes, as fotografias acabavam eclipsadas pelo efeito de “simulação” visual que alguns etnógrafos produziam com sua retórica realista.³

Poderia atribuir-se este uso secundário da imagem na construção do texto etnográfico ao baixo nível de domínio do equipamento e da linguagem que ele pressupõe, ou falta de uma sistemática na aplicação do instrumental audiovisual na prática de pesquisa de campo, isto é, carência de uma metodologia apropriada. (Mead, 1975; Samain; Sôlha, 1987).⁴

Julgamos que a subutilização do potencial comunicativo da imagem fotográfica se deve, pelo menos em parte, às próprias características da mensagem fotográfica e às diferentes modalidades de mensagem que os etnógrafos articulam. Os eixos temáticos da disciplina apresentam níveis diferenciados de visibilidade, e isto, provavelmente, é responsável pelo uso tão desigual da imagem na antropologia.

Seguindo a pista de De France (1982), poderíamos dizer que quanto mais a antropologia se aproxima do material e do corporal, mais as imagens, estáticas ou não, encontram um campo fácil de expressão, o que facilitaria aos etnógrafos transpor em imagens as suas problemáticas de pesquisa, na medida em que elas teriam uma visibilidade própria.

Mas no momento em que os etnógrafos passam a investigar a invisibilidade do pensamento e das representações coletivas que perpassam e dão sentido à vida social, menos expressão visual seus problemas de pesquisa vão ter. Quanto mais os antropólogos trabalham sobre a fala, sobre as narrativas, em busca dos significados, mais difícil se apresenta transformar essas falas e as categorias que elas articulam em imagens.

³ Por exemplo, Geertz (1989) afirma que Evans-Pritchard (1978) seria uma espécie de paradigma neste estilo que busca construir uma visualidade transparente em seus textos. Sua “retórica de tipo visual” formaria verdadeiros “diapositivos antropológicos”. Mas, apesar de Geertz considerá-las mais emblemáticas do que ilustrativas, o que nos fica de um olhar mais atento da edição brasileira de *Os Nuers* (com as fotos dispersas pelas páginas como no original, ou mesmo na edição francesa onde as fotos estão todas juntas ao centro do livro) é seu pequeno grau de integração à lógica do texto, ao mesmo tempo em que não chegam a articular uma lógica própria, pois, como diz Geertz, “las fotografías se distribuyen irregularmente entre las pinturas verbales, sin remitir a ellas, vagamente tituladas [...], y en su mayor parte singularizadas, como exhibiendo un discurso propio.” (Geertz, 1989, p. 76).

⁴ Outra variável que não pode ser descartada são as limitações referentes ao mercado editorial que até hoje vem levantando obstáculos a publicações que envolvam grandes volumes de imagens, como bem nos lembra Maresca (1994).

Provavelmente, esta é uma das razões do porquê da maior desenvoltura do cinema etnográfico em relação à fotografia,⁵ e isso se deveria, pelo menos em parte, às características da linguagem fotográfica e cinemática. Enquanto a fotografia, em princípio, seria própria para expressar articulações espaciais, o cinema, além do fato de registrar deslocamentos de tempo-espço, seguindo a dinâmica das interações sociais, ainda teria a possibilidade de registrar as vozes.

Veja-se que o vídeo e o cinema apresentam uma dinâmica discursiva próxima da fluência natural da fala, possibilitando uma articulação do discurso, de forma similar à articulação das idéias de um texto escrito, ou ao desenrolar de uma ação no tempo. Já a fotografia teria uma discursividade puramente imagética, que estaria restrita aos elementos de composição da imagem fotografada, isto é, uma discursividade interna, centrípeta, que materializa a espacialidade e presentifica o tempo.⁶

Assim, apesar de seu potencial em captar os múltiplos planos da realidade visível, inclusive alguns mais “abstratos”, cabe aqui fazer uma observação quanto à limitação da fotografia, pois enquanto a imagem sonora em movimento poderia mais facilmente auto-explicar-se e induzir uma interpretação, a fotografia isolada, por mais rica em aspectos visuais e simbólicos, dificilmente consegue propor uma explicação ou uma interpretação. A fotografia tende sempre a ficar no limite da constatação, no caso de uma questão ou característica socioetnográfica. Vai ser o “olhar” do pesquisador que vai identificar nela a problemática socioantropológica. Sem isso as fotografias parecem produzir apenas descrições rasas.

Nesse sentido, Max Kozloff (1986) nos diz que “a fotografia sempre foi mais hábil em retratar o que é a pessoa, em vez de quem é”. Segundo ele, geralmente não se tem uma visão do “ser interno do sujeito” (emocional e representacional), mas apenas do seu ser externo e a sua ambiência.⁷

⁵ Sobre a proeminência do cinema sobre a fotografia em antropologia ver também o artigo do fotógrafo Milton Gurhan, *Fotografia e Pesquisa Antropológica* (1987), onde ele coloca alguns dos elementos que problematizam a dificuldade de se “dirigir” a atividade fotográfica como uma outra explicação para essa defasagem, além de tratar de várias outras nuances da situação do fotógrafo em um trabalho etnográfico.

⁶ Em certa medida a linguagem do cinema não deixa de englobar os elementos característicos da linguagem fotográfica, mas os dinamiza em sua temporalidade.

⁷ Neste texto, Kozloff quer chamar a atenção para a tendência de se fotografar os sujeitos enclausurados: isto é, reproduzir os “tipos humanos” de forma unidimensional, “determinando” os tipos e papéis sociais seguindo julgamentos “pré-fabricados” (estigmatizados, rotulados), que não se dão conta da tendenciosidade valorativa, política ou emocional com que se fotografa, na medida em que o próprio fotógrafo está sempre construindo representações.

O cerne do problema que nos colocamos jaz exatamente aqui: como se pode usar a imagem para abordar e expor os códigos culturais que estão aquém e além da visualidade da cultura material, das técnicas corporais e rituais; enfim, como retratar a (in)visibilidade das representações sociais?

Se pudermos equacionar as limitações inerentes à linguagem fotográfica, enquanto imagem estática, e as necessidades de comunicação da narrativa etnográfica, talvez possamos fazer fotografias “falar”, isto é, promover imagens que nos ajudem a narrar nossos encontros etnográficos.

Características da mensagem etnográfica: discursividades de discursividades

Se nos alinharmos a Geertz (1978) em sua perspectiva semiótica de cultura, que visa compreender os significados dos atos humanos no contexto em que eles se apresentam, e passarmos a considerar a antropologia como uma ciência interpretativa que tem por objetivo o alargamento do discurso humano, então estaremos empenhados na tarefa de compreender as lógicas internas dos discursos que estão presentes em todos os atos humanos. Não se trata apenas de descrever (de forma rasa) o sistema social, político e religioso, mas captar os significados e os valores que ordenam e dão sentido a essas formações sociais. Para então inscrevê-los de uma forma legível; proceder esta descrição densa, para que se possa transmitir a outrem (sejam nossos pares ou a sociedade envolvente) as lógicas particulares dessa outra cultura, de forma que podemos tornar legível ou inteligível estes “saberes locais” resultantes da diversidade da experiência humana.

Em fim o que faz então o antropólogo: etnografia. Ele apresenta em forma de texto uma documentação minuciosa dos elementos e do contexto em que essa discursividade da realidade social se apresenta.⁸ Procura através de um texto escrito reproduzir um “texto vivido” de uma cultura estranha. Ora, estamos falando em fazer descrições de realidades complexas, com vários elementos, míticos, religiosos, políticos, estéticos que estão amarrados por uma discursividade comum, que é dada pela cultura da população estudada.

⁸ Ao considerarmos que a realidade social se apresenta em uma “discursividade”, estamos nos referindo a uma discursividade no sentido mais amplo de um curso-fluxo de códigos, proferidos não necessariamente pelas palavras, mas que expressam uma textualidade em sua dinâmica própria, textualidade que uma parcela de antropólogos costuma chamar de cultura – em certo sentido é uma aproximação da discursividade de Foucault (1992) com a textualidade de Geertz (1983).

Assim uma das características da mensagem etnográfica é apresentar descrições discursivas de realidades (dis)cursivas.⁹

Bem, como que a fotografia entra nisso? De, pelo menos, três formas:

a) a fotografia como um instrumento de pesquisa, isto é, de produção de conhecimento etnográfico, onde a fotografia é tomada como mais uma técnica de documentação, junto com caderno de campo e o gravador, que se usa para registrar seus dados.

Nesse sentido, o trabalho de Collier (1983) continua sendo uma importante referência pela sistematização metodológica dos usos que se pode fazer da fotografia no trabalho de campo (inventários culturais, foto-entrevistas, etc.). Porém o autor se mostra tímido ao nível analítico por prender-se em demasia a uma perspectiva sociométrica. Não que ela não tenha validade, mas as possibilidades de análise ficam muito presas a uma concepção positivista da imagem fotográfica e a um conceito de cultura rígido e substancialista.¹⁰

Mas, como dissemos, trata-se de produzir registros de imagens que nos ajudem a descrever de forma eficiente não a cultura material em si, mas os significados intrínsecos dos usos sociais da cultura material, de trazer à tona o sentido das relações sociais. O que nos leva a um segundo uso da fotografia em nossa disciplina.

b) como elemento de interação na devolução do material fotográfico, estimulando a relação com o grupo estudado e abrindo um campo de diálogo, de expressão da memória e das reflexões dos informantes sobre as imagens devolvidas.

De certa maneira, este segundo uso é um subitem do primeiro, pois aqui a foto se apresenta como uma técnica específica de pesquisa utilizada para evocar comentários e representações sobre uma imagem específica, ou um conjunto-padrão de imagens. No entanto esse uso tem a qualidade de valorizar o diálogo com os informantes e possibilita uma base para a execução de uma

⁹ Nem precisamos entrar no mérito de que articulamos essas descrições a partir de interpretações de interpretações... (Geertz, 1978).

¹⁰ Mas não subestimemos o trabalho de Collier, pois sua sistematização orienta com firmeza os primeiros passos da descoberta de qualquer campo etnográfico pela fotografia. Sua obra é de valor inestimável no árduo caminho da construção de uma metodologia para a antropologia visual.

antropologia dialógica (Tedlock, 1985), de forma similar como Rouch (1979) propõe para o cinema etnográfico a sua *anthropologie partagée*.¹¹

Por outro lado, essa perspectiva abre a possibilidade de devolução de um produto menor da pesquisa (as fotos), o que, geralmente, fortalece os laços entre pesquisadores e pesquisados.¹²

Se de fato esses dois usos formam a base mais comum de prospecção antropológica através da fotografia, um terceiro seria referente à articulação das imagens com o pensamento antropológico.

c) a fotografia como um elemento do discurso antropológico: como parte integrante de um “texto” que o antropólogo constrói ao propor uma interpretação da situação social estudada. O texto, tradicionalmente escrito, pode também ser apresentado de forma imagética, como um filme ou uma exposição fotográfica.

Aqui estamos novamente no cerne da discussão: em que medida uma fotografia pode ser apropriada para articular uma mensagem de natureza etnográfica? Em que medida ela tem autonomia para ser considerada enquanto “texto”, isto é, produto acabado da reflexão antropológica?

Nesse caso o problema é pensar como a fotografia constitui o “texto”, esta mensagem. O que implica delimitar os formatos em que o “texto” se apresenta. Pelo menos dois níveis distintos devem ser discriminados: o potencial comunicativo de cada fotografia, que é conformado pelos elementos da linguagem fotográfica; e o potencial comunicacional que uma ou mais fotos adquirem em conjunto com um texto escrito.

Por enquanto analisemos esta segunda possibilidade: a construção de textos (monografias, artigos, etc.), onde a foto é um dos elementos disponíveis para a expressão de uma determinada mensagem de cunho antropológico. Em

¹¹ Outra possibilidade seria passar a câmera para a população estudada, a fim de que eles próprios produzissem a imagem que eles têm de si ou de um determinado tema, como fez De Tacca (1987), para pegar um exemplo brasileiro, com os sapateiros de Franca.

¹² Bittencourt (1994), num trabalho recente, utilizou sistematicamente a fotografia como elemento de relação em sua pesquisa entre as rendeiras do vale do Jequitinhonha, valendo-se dessas características de “troca”, ao que ela considerou como uma espécie de “contradom” que o antropólogo oferece pelo “incômodo” de quebrar o fluxo natural dos acontecimentos de uma família, ao mesmo tempo em que as fotos abriam um leque de interpretações dos investigados sobre suas imagens, proporcionando um diálogo inusitado sobre o universo simbólico dessa população.

princípio, ela deveria conformar-se à situação de uma evidência que é incorporada naturalmente no texto, no fluxo das idéias.

Bem, se observarmos como as etnografias são formuladas veremos que elas, normalmente, estruturam-se na forma de um texto que apresenta, em geral, dois tipos de movimentos: a descrição propriamente dita e os procedimentos analíticos.

Em ambos os movimentos, que muitas vezes ocorrem simultaneamente, os autores lançam mão de falas de informantes, descrições ambientais, de trechos de histórias de vida, de passagens míticas, de situações sociais (dramáticas, rituais, etc.), gráficos de parentesco, enfim de uma infinidade de falas e situações que venham a fornecer o esboço dessa realidade social de forma coerente e convincente. Esses itens todos são apresentados como evidências de que de fato eles agem assim, eles pensam assim, e logo as interpretações apresentadas estão corretas.

Geertz (1989) nos fala de como esta retórica funciona, em suas variações autorais, ora evocando esta situação de presença, ou outros artifícios, como elementos de estratégias de legitimação e convencimento característicos dos textos etnográficos, ao construir/ou simular para o leitor, através de uma narração descritiva, uma percepção da cultura descrita por verossimilhança.

Se esta é a natureza das evidências de uma etnografia, creio que se deveriam incorporar as fotografias de forma similar. As fotos não só podem ajudar na descrição, como podem de fato reconstituir o “clima” das situações vivenciadas nas cores que elas se apresentavam, criar um ambiente de verossimilhança e, por conseguinte, de persuasão. As imagens não se deveriam limitar a “reviver” um estar lá, mas sedimentar os alicerces do caminho da descrição interpretativa e auxiliar na articulação das tramas da indução, ajudar na compreensão das interpretações, e não apenas distrair a atenção do leitor entre o folhear das páginas.

Nessa perspectiva, a imagem não meramente ilustra o texto, nem o texto apenas explica a imagem, ambos se complementam, concorrem para propiciar uma reflexão sobre os temas em questão.

O ideal é que as fotos estivessem costuradas no texto, como as falas dos informantes, e não soltas e esvoaçantes pelas páginas. Esse caminho leva a tratar as fotos como “falas” que elas são, relatos em imagens da (dis)curividade da experiência etnográfica. Mas isso se a intenção for produzir uma monografia, ou um artigo; pois nada nos impede de montar um audiovisual, ou uma exposição.

De toda a forma, o que importa é que, seja num texto, numa exposição fotográfica ou num diaporama, as fotos deveriam auxiliar a transmissão do fluxo de pensamentos que conduz o antropólogo à compreensão e à interpretação da situação estudada. Mesmo que os leitores-fins das imagens (aqueles a quem é dirigido o texto antropológico) possam a vir a sugerir outras interpretações ao apresentado.¹³

Se nos é clara a atitude que devemos ter ante as fotografias na hora de criar nossos “textos”, todavia seguimos com o problema de como representar através de fotografias as categorias de entendimento que constituem a condição de possibilidade de qualquer ato de comunicação. E se considerarmos que esta tarefa implica, muitas vezes, “traduzir” as distintas percepções de tempo e espaço de outras culturas, já teríamos aí pelo menos dois eixos interessantes para averiguar como podemos de fato operar essa tradução. Mas, antes de avançar, vamos dar um passo atrás e ver quais as características da linguagem fotográfica. Vejamos primeiro como fotos expressam mensagens em geral.

Da mensagem fotográfica

Fotografia, como toda manifestação comunicacional, tem uma linguagem própria.¹⁴ Enquanto comunicação visual, artística ou informativa, ela pode ser considerada como uma obra aberta, passível de múltiplas interpretações. A noção de *punctum*, criada por Barthes (1984), mostra-nos como as pessoas, de um modo geral, criam pontes de significado com elementos específicos da foto-

¹³ Não podemos esquecer que a mensagem antropológica é dotada de uma intencionalidade específica que o antropólogo procura apresentar da forma mais eficiente possível. Entretanto, como obra aberta, a imagem fotográfica é passível de múltiplas leituras, mas no âmbito da prática antropológica, no que se refere à confecção do texto etnográfico, a articulação do discurso do pesquisador sobre a (dis)cursividade da realidade social estudada, só lhe resta tentar expor honestamente sua particular visão da alteridade em foco.

¹⁴ Peço licença para observar que continuarei a empregar a analogia e a terminologia da “linguagem” para dar conta do processo comunicacional que envolve a fotografia. Estou ciente das limitações dessa analogia, mas, na falta de um “léxico” próprio para esmiuçar suas características, vejo-me obrigado a utilizá-la para me expressar da forma mais eficiente possível. Infelizmente, até que se tenha amadurecido uma “gramática” própria da visualidade – o que, segundo Samain (1994), talvez não esteja tão longe –, serei obrigado a me fazer valer da analogia com a “linguagem”, como Barthes, Eco e outros têm feito.

grafia (certos “detalhes”) a partir de suas experiências subjetivas, possibilitando leituras que vão além do *studium* (a percepção do contexto social em que foi tirada a fotografia), evocando camadas mais profundas da memória.

Mas Barthes, em *A Câmara Clara* (1984), está mais preocupado com as dinâmicas de recepção e leitura da imagem fotográfica. Ele não toca no problema angular deste texto, que é o da intencionalidade de uma comunicação particular. Não fala especificamente das estratégias que um fotógrafo pode lançar mão para construir uma significação. Ele se posiciona do ponto de vista do leitor da fotografia: o *spectator*, e não do seu produtor, o *operator* que manipula a linguagem fotográfica produzindo um instantâneo dotado de significação.

Em um outro texto, analisando as características da fotografia de imprensa, Barthes procura desvendar a trama semiótica dos elementos constituintes de *A Mensagem Fotográfica* (Barthes, 1969). Dissecando a informação contida numa fotografia, Barthes nos aponta para a paradoxal coexistência de duas mensagens: uma, aparentemente, sem código, o *analogon* fotográfico e outra com código, a “escritura” ou a “retórica” da fotografia, a sua arte.¹⁵

O *analogon* fotográfico seria uma mensagem denotada, o perfeito analógico do real que a fotografia pretende copiar. É devido à sua “plenitude analógica” que a fotografia apresenta este caráter objetivista, daí devindo seu poder de credibilidade. Pois é deste “poder de credibilidade” que os antropólogos lançam mão para legitimar o seu “estar lá” ao inserir fotografias dispersas pelos seus livros.

Tal “plenitude analógica” tenderia ao mítico, pois esta mensagem fotográfica sempre apresentará alguma conotação: seja ao nível da produção, na medida em que ela é construída, seja ao nível da recepção, quando ela é lida (e não apenas percebida).

Barthes destaca que os códigos de conotação seriam de caráter histórico, o que para ele é sinônimo de cultural e que o processo de leitura de uma fotografia seria similar ao de uma língua verdadeira, à qual só teríamos acesso se dominássemos os seus signos. Caso contrário, ao olhar uma fotografia estaria-

¹⁵ “O paradoxo não é evidente a conclusão de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada: provavelmente é esse o *status* fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) se desenvolve aqui a partir de uma mensagem sem código.” (Barthes, 1969, p. 304-305).

mos procedendo como se estivéssemos ouvindo uma língua estranha da qual mal sabemos a procedência.¹⁶

Assim, Barthes destaca três tipos de conotação: a perceptiva, a mais imediata, que seria impossível sem uma categorização anterior e de certa forma interior, para a qual o leitor se valeria das categorias da língua; a cognitiva ligada à bagagem cultural e à experiência pessoal do leitor; e a ideológica ou ética que seria responsável pela introdução na imagem de “razões ou valores”.

Barthes, por fim, ainda se pergunta se poderia haver alguma mensagem realmente denotada na fotografia, e parece encontrar uma resposta negativa, pois sempre haveria alguma conotatividade inerente ao processo de leitura dessa imagem.

Fotografar uma situação social tem algo de diferente de se processar uma fotografia de uma árvore, particularmente se a realidade social fotografada for organizada por um outro conjunto de códigos, uma outra cultura.

Para quem lida com antropologia, a imagem fotográfica precisaria estabelecer uma ponte entre uma imagem vivida de uma situação social que tem uma “historicidade” própria, e, portanto, uma conotatividade própria (na medida em que é articulada por um sistema singular de signos), e a porção representada na cópia fotográfica que “denotaria” uma realidade social preta de significados. Enfim, “denotaria” uma imagem já pré-conotada, pois, além das conotações inerentes ao produtor da imagem e ao leitor da imagem, teríamos as do ator da imagem. O que só vem a reforçar a impossibilidade lógica de uma fotografia como pura denotação.

Essa superposição de códigos nos faz pensar sobre os cuidados necessários com que se deveria proceder uma leitura mais sistemática desse emaranhado de significantes. No entanto, Barthes, por economia, não leva em consideração o código do ator e acaba subexplorando¹⁷ o código do produtor por considerá-lo como participante da mesma “história” do leitor das imagens.

¹⁶ Diria Barthes (1969, p. 311): “Graças ao seu código de conotação, a leitura da fotografia é, portanto, sempre histórica; ela depende do “saber” do leitor, exatamente como se se tratasse de uma língua verdadeira, inteligível somente se aprendemos os seus signos. Em resumo, a ‘linguagem’ fotográfica não deixaria de lembrar certas línguas ideográficas, nas quais estão misturadas unidades analógicas e unidades sinaléticas, com a diferença de o ideograma ser vivido como um signo, enquanto que a ‘cópia’ fotográfica passa pela denotação pura e simples da realidade.”

¹⁷ Para Barthes a “linguagem fotográfica” parece independer dos rudimentos da fotografia, ficando restrita à signagem de caráter social que ela pode apresentar, daí a semelhança entre produtor e receptor.

Porém, a antropologia não se pode dar o luxo dessa economia, pois seu objeto de estudo reside exatamente nesse “nó” de códigos. Sua atividade consiste em traduzir para os códigos do leitor os códigos do ator. E, para tanto, o etnógrafo procura decodificar os códigos do ator numa linguagem intermediária, que faça a passagem de um código para o outro.

Assim, é preciso encontrar fórmulas para destacar a conotação primeira que levou o etnógrafo a produzir aquela foto e selecioná-la dentro um conjunto de fotos possíveis. Para tanto é preciso compartilhar dos códigos de leitura dessas imagens.

Antes de seguir adiante façamos um pequeno teste. Pegue-se, por exemplo, a foto a seguir. Tente identificar qual a intenção do fotógrafo e o que está ocorrendo diante de seus olhos. Dou uma pista: não se trata de nenhum resultado de pesquisa em ciências sociais. Olhe a foto por alguns instantes e só depois de formar uma hipótese siga com a leitura.



Foto de Don McCullin. Fonte: revista *Colors*, n. 4, 1993.

Tenho certeza que você leitor não imaginaria que o “negro” que corre a frente é um oficial à paisana e que ambos estão perseguindo uma pessoa que não aparece na foto. Sem essas informações o leitor corrente tenderia a imaginar que o “negro” é que estaria sendo perseguido. Uma leitura condicionada pelas informações contidas na foto (um policial corre a atrás de alguém de cor) e pela bagagem do leitor, provavelmente acostumado à violência da sociedade moderna, onde policiais costumam correr atrás de pessoas, reforçado pelo fato de ser um pessoa de cor negra, etc. Poder-se-ia seguir à análise, encontrando mais detalhes na foto, ou deduzindo possíveis leituras em função da bagagem dos diversos segmentos da sociedade.

Tudo seria bem mais simples se soubéssemos que esta foto foi utilizada numa publicidade da polícia inglesa para recrutar não-brancos para os seus efetivos. No caso, a legenda que acompanhava o anúncio é que informava o contexto em que a foto foi tirada e explicitava a sua intenção.

Compartilhando códigos

A foto, na antropologia, não é uma obra aberta, nem se trata de fotojornalismo. Ela tem uma intencionalidade anterior: captar uma situação etnográfica e sociológica. E mais, essa foto precisa ser capaz de transmitir as peculiaridades dessa situação para uma terceira pessoa, ou uma platéia, que pode ser um grupo de cientistas sociais ou o público em geral. Essa comunicação precisa ser eficiente. Precisa comunicar da melhor maneira possível a intencionalidade do pesquisador: a interpretação específica que ele propõe.

Como todo ato comunicativo, ela necessita que as pessoas que venham a fazer a leitura dessa imagem compartilhem dos códigos necessários para decodificar a mensagem que esta contida nela. Por isso que é, quase sempre, preciso se utilizar de textos que acompanhem a imagem, textos que apresentem os referentes mínimos necessários para sua análise.

Como diz Barthes: “o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a lhe ‘insuflar’ um ou vários significados segundos”.

Ora, mas se assim não procedermos, se não insuflarmos os leitores de nossas etnografias a buscar significados segundos, estes se vão limitar a ver nessas imagens apenas sua pretensa denotação (o “estar lá”), ou proceder interpretações próprias com o códigos da sua própria história ligados a sei lá

que *studiuns* e *punctuns*. Fica a pergunta: como vão eles compreender a significação particular que a relação intersubjetiva do pesquisador desvendou (o “era assim que eles pensavam/procediam e se você estivesse lá e visse o que eu vi também teria concluído isto”)?

A integração texto-imagem, como todo processo de construção eficiente de uma interpretação, é um empreendimento delicado. Há que saber dosar bem pesos e medidas, em função das pretensões de cada pesquisador, da particular natureza da mensagem que ele pretende transmitir, do público que ele pretende atingir, além do formato do suporte escolhido (isso só para ficar nas variáveis mais simples).

De qualquer forma, acrescentar uma legenda, ou um texto, não é a única forma de se proceder a explicitação da intenção de uma mensagem fotográfica. A fotografia tem uma linguagem, com uma sintaxe própria, que se expressa com uma certa narratividade ao articular conteúdos significantes dispostos espacialmente sobre sua película em períodos finitos de tempo.

Como uma imagem fotográfica pode expressar uma mensagem narrativa

Segundo Aumont (1993), uma narrativa seria um “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história”; tendo assim um conteúdo que se desenvolve num certo espaço e numa certa temporalidade. Mas sendo uma característica da imagem fixa a ausência da dimensão temporal (com exceção da fração de segundo da exposição no instante em que foi gerada), como pode ser possível uma fotografia apresentar um “discorrer de conteúdos”? Eis o nosso problema inicial agora sob outra roupagem.

Inicialmente, cabe salientar que a imagem fotográfica deve a maior parte do seu poder descritivo à sua capacidade de dispor elementos no espaço. É tomado como algo “natural” a espacialidade da fotografia, apesar de uma foto dificilmente conseguir expressar o deslocamento do fotógrafo nesse mesmo espaço. A estaticidade espacial e temporal é uma das características mais marcantes da fotografia. O que vem alimentar o paradoxo de como ela pode conter uma mensagem narrativa.

Quanto ao tempo, é preciso lembrar que essa categoria é uma das chaves-mestras na construção da imagem fotográfica, bem como no seu processo de significação. O problema é que a fotografia opera com porções mínimas de

tempo, com frações de segundo que em sua maioria nem são percebidas, sendo geralmente agrupadas na categoria do “instante”, o momentaneamente fugido, que nos escapa na menor tentativa de retê-lo pelo olho humano.¹⁸

Mas, quando um etnógrafo trabalha com noções de tempo e espaço, ele não precisa se deslocar pela aldeia inteira com uma fita métrica, nem ficar minutando a cada instante os acontecimentos da comunidade em que se está pesquisando. Não precisa porque se lida com categorias imersas no mar de acontecimentos da vida cotidiana, onde elas são vivenciadas e expressas conforme os contextos em que são postas à baila. E são esses contextos que se deveriam apresentar mais do que uma dimensão métrica de tempo ou espaço.

A linguagem fotográfica propriamente dita

Um fotógrafo quando analisa uma fotografia se vale de uma linguagem que lhe é particular. A linguagem fotográfica tem uma sintaxe própria, que parte da perspectiva clássica renascentista e sua caixa preta. Assim a fotografia enquanto instrumento ótico distribui sobre o retângulo do negativo reflexões de luz e sombra, imprimindo na película um conjunto limitado de imagens em disposições geométricas. É dessa geometria euclidiana que os fotógrafos vão tirar os primeiros elementos da gramática fotográfica: as regras básicas do enquadramento com seus pontos áureos, seus formatos geométricos e linhas de força, que reproduzem um saber ancião sobre a proporcionalidade e a perspectiva.

Já a máquina fotográfica, em sua mecânica, dá a possibilidade ao fotógrafo de controlar o volume e a velocidade da luz e com isto precisar e selecionar o campo de foco e a plasticidade da imagem. Esses tópicos são responsáveis por uma particular captação e manipulação do tempo e do espaço no fotograma. A química por sua vez vai fornecer mais um conjunto de elementos dessa gramática da luz. O conjunto desses elementos, e mais alguns, constitui o sintagma fotográfico. As opções possíveis no controle de cada um destes elementos constroem a semântica fotográfica, que permite aos fotógrafos produzir imagens particularizadas e ao mesmo tempo manter uma linguagem unificada sobre a constituição de uma imagem fotográfica.

¹⁸ Dubois (1994) e Gurhan (1987), entre outros, desenvolvem a questão da temporalidade que é “fatiada” pelo instante fotográfico.

Saber controlar minimamente essa gramática é condição *sine qua non* para produzir fotos eficientes, isto é, saber dar destaque aos itens que vão constituir a mensagem fotográfica que se pretende transmitir. Dominar essas unidades sintagmáticas permite manipular a perspectiva da imagem fotografada condicionando a leitura da fotografia produzida.¹⁹

Tentar fazer fotografias “falarem” implica se valer dessa característica centrípeta da sintaxe fotográfica; implica saber ordenar os signos da cultura em foco sobre o espaço do fotograma, preferencialmente amarrando os signos ao contexto em que se encontram.

Mas é muito difícil conseguir articular uma reflexão etnográfica de forma inteligível em apenas uma fotografia, da mesma forma como não se faz uma etnografia com apenas uma fala de um informante ou com uma única saída a campo. A própria percepção dos contextos em que encontramos os significados tende a se tornar clara pela convivência etnográfica que se desenrola por longos períodos de tempo sobre os espaços do campo de pesquisa.

A montagem

Outra forma de construção de sentido com imagens é fazer uso da montagem, isto é, dispor um conjunto de imagens fotográficas de forma que as relações entre elas, ou o seu todo produza a significação desejada. Com a montagem se tem uma maior maleabilidade para reproduzir situações narrativas, contrapondo ou encadeando imagens conforme a necessidade.

Ora, se produzir uma etnografia implica construir um texto que apresenta argumentos encadeados para dar conta de realidades discursivas, então devemos lançar mão de alguma espécie de encadeamento como forma de dar vazão à nossa cursividade intelectual. Por isso a montagem se apresenta como uma das formas mais frutíferas para se articular a discursividade das narrativas etnográficas.

A montagem garante uma certa autonomia da imagem na construção do significado que pode tanto ser amarrada dentro de uma tese como um capítulo,

¹⁹ Existem vários livros e manuais que abordam a manipulação da linguagem fotográfica, ao que destacaríamos *Linguagem Fotográfica e Informação*, de Gurhan (1992), por ser uma eficiente sistematização dessa gramática no que toca à construção do significado fotográfico, no caso, aplicado ao fotojornalismo.

como faz Leal (1986) na *Leitura Social da Novela das Oito*; quanto ser apresentada como uma exposição fotográfica independente de um texto acadêmico específico, como foi o caso da mostra “Os Anônimos do Mercado Público”.

Como imagens “falam” em etnografia

Após essa rápida retomada das características da mensagem fotográfica, por um lado, com sua estaticidade, suas legendas, suas múltiplas camadas de conotação, sua sintaxe interna e sua sintaxe dinâmica (a montagem), e as características discursivas da mensagem etnográfica, por outro, já estamos em condições de fazer um balanço de suas potencialidades e limitações, e ver de que maneira elas se podem engendrar na construção de um texto etnográfico.

Começemos por um exemplo clássico. Vejamos como Mead e Bateson (1942) se utilizam de forma explícita de quase todos esses rudimentos da mensagem fotográfica para produzir *The Balinese Character*. Sigamos as palavras de Bateson sobre a forma que eles cruzaram esses elementos na construção de sua obra:

[...] a justaposição de duas diferentes ou contrastando fotografias já é uma etapa em direção a generalização científica... A afirmação introdutória de cada prancha proporciona um extremo de generalidade, enquanto que as detalhadas legendas contêm uma combinação da descrição objetiva e da generalização científica. (Mead; Bateson, 1942, p. 53).

Mead e Bateson utilizaram extensivamente a técnica de montagem para proceder suas inferências. Utilizaram dois níveis de articulação com o texto como forma de situar o conjunto das imagens e cada imagem particularmente.

Sem entrar no mérito sobre as conclusões que eles chegaram, o que nos importa no momento é ver como eles procederam ao dar um tratamento imagético a um problema teórico. Nesse sentido, não se pode negar que a sistematização do uso da imagem fotográfica, que eles realizaram, ainda é um vigoroso exemplo de sua aplicação metodológica.

Fotografando o “espaço”

Mas como já havíamos falado antes, as técnicas corporais (uma das ênfases do trabalho de Mead entre os balineses) têm um forte apelo visual. Pegue-



Foto de Fernando Schmit

mos, então, outra problemática, vejamos como se procedeu para tratar o problema da percepção do espaço enquanto um local de interação social. Este é o caso da exposição “Os Anônimos do Mercado Público”.

Dentro das limitações de uma situação de oficina, onde se trabalha com uma equipe desigual em um curtíssimo período de tempo, se produziu uma exposição sobre o Mercado Público de Porto Alegre, enfocando de forma crítica a percepção do mercado como um patrimônio histórico e um espaço de comércio, para desvendá-lo como um espaço múltiplo, ordenado e entrecortado por nichos de sociabilidade.

De certa forma, o que se fez foi tentar colocar em uma linguagem simples e acessível aos usuários do local, pois se tratava de um “museu de rua”, uma reflexão sobre a própria noção de espaço procurando destacar sua dimensão simbólica enquanto um “território” que é ordenado pelos diversos padrões de sociabilidade que ali se estabelecem.

Partindo do próprio prédio, procedemos uma desconstrução passo a passo. Saímos da unidade do prédio espaço físico e bem arquitetônico, para em seguida apresentá-lo como um espaço que se fragmenta numa variedade de espaços regidos pela razão prática da venda. Depois pela razão já não tão prática da compra e com isso vamos mapeando as diferenças e semelhanças dos tipos de sociabilidade que se aninham nas vendas, nos bares, no interior e no exterior do prédio, até chegar às razões simbólicas que dão sentido e sabor à existência social desses espaços. De como eles estão envoltos por uma área de tradição que vem se transmitindo de geração em geração.

Ao nível imagético, tomamos como ponto de partida uma foto onde um passante é “desmaterializado” pela baixa velocidade contra o fundo estático e

emoldurante dos detalhes arquitetônicos do prédio, como expressão do anônimo, da despersonalização que uma visão “estrangeira” teria/teve das pessoas que todos os dias animam este espaço. Essa foto marca a distância com que alguém, que não o conheça na intimidade, observa o espaço, onde o prédio, patrimônio histórico, ressalta-se sobre as pessoas que o frequentam. Distância que só pode ser vencida por um esforço.

A partir daí, fomos construindo os personagens que habitam o mercado na mesma proporção em que íamos desconstruindo o prédio físico e a razão prática que se faz evidente à primeira vista. Fomos nos aproximando até chegarmos nos retratos dos indivíduos de carne e osso que cotidianamente dão vida ao prédio. Para em seguida recontextualizá-los em função dos principais padrões de sociabilidade que têm feito o Mercado Público ser o que ele é: um patrimônio histórico e cultural da cidade de Porto Alegre.



Foto de Nuno Godolphim

Nesta foto, se destaca uma situação “cômica” entre quatro “homens de cor” num botequim, o que indicava um recorte sobre a sociabilidade num território da população negra que frequenta o prédio.²⁰ Repare que o foco crítico no

²⁰ A outra foto que acompanhava essa no painel era de um território “branco” de sociabilidade, onde quatro homens sentados em volta de uma mesa bebiam e conversavam.

primeiro plano e a luminosidade do ambiente valorizam a situação “lúdica” do encontro, destacando a “relação de intimidade” dos indivíduos presentes, ao mesmo tempo em que anula o componente arquitetônico ao fundo, sem no entanto descaracterizá-lo como um ambiente de bar. Essas duas fotos, que marcam o início e o final da exposição, dão um exemplo do uso da linguagem fotográfica na construção do sentido que se deseja expressar, ao mesmo tempo que estão amarradas por uma seqüência de montagem.

Fotografando o tempo e a memória



O leitor poderia nos questionar lembrando que a espacialidade não é refratária à imagem estática, como, aliás, falamos. Pois bem, vamos a um exemplo ainda mais complexo e arredo ao tratamento imagético: de como uma narrativa articula uma percepção de tempo. Peguemos a exposição que foi montada com o material fotográfico produzido com a realização da tese de mestrado de Maria Clara Mocelin (1992):²¹ *Narrando as Origens: um Estudo sobre Memória Mítica entre Descendentes de Imigrantes da Região Colonial Italiana do RS.*

Nossa tarefa era transformar as narrativas do passado, a cerca das origens, em imagens significativas. Nosso principal desafio era, através da imagem, reconstituir o fluxo das

²¹ Todas as fotos são de Maria Clara Mocelin. Minha participação foi no sentido de discutir a forma como a exposição poderia ser feita, orientá-la na busca das imagens que faltavam e auxiliar na montagem final. Também a orientei quanto ao manuseio de uma máquina “profissional” 35mm e nos rudimentos da linguagem fotográfica. É bom observar que Clara não tinha formação alguma em fotografia e usou na primeira parte do trabalho uma máquina simples com lente fixa.

narrativas. Para tanto foi preciso refletir sobre o corpo final do trabalho e voltar a campo para tomar novas fotos, agora com uma ótica mais refinada: fotos que realçassem os valores que ordenavam estas narrativas: terra, família e trabalho. Enfim, foi necessário unir a imagem do presente – o portador do discurso, com a fala do passado – o relato da narrativa, destacando imgeticamente os elementos que davam relevo ao discurso.

A montagem foi a chave-mestra deste trabalho, onde utilizamos seqüências de fotos, textos e “falas”, trechos dos relatos captados no correr do trabalho de campo. Assim as fotos propiciaram o contexto para se acompanhar passagens desses relatos, e os relatos, por sua vez, recontextualizavam as imagens.

Neste trabalho de montagem reconstruímos o sentido da interpretação etnográfica, condensada agora num novo plano: o visual. Um plano que não substitui de forma alguma o texto escrito, mas acrescenta mais uma perspectiva ao trabalho.

As próprias limitações técnicas foram utilizadas como elemento de significação. A foto anterior, retirada em baixíssima velocidade com uma luz amarelada, que vinha da lâmpada incandescente acabou conferindo um toque atemporal a foto, o que foi realçado com uma viragem em sépia na cópia. No caso, a relação do informante com o vinho (fruto do seu trabalho), valorizado pela importância étnica e histórica desta prática, foram amalgamados em uma única foto, expressando a relação dessa geração com a sua memória, balizada pelos valores que a organizam.

Já a foto ao lado foi resultado da particular interação subjetiva entre a pesquisadora e a informante, que, expressando a relação de vergonha que tem com a exposição de seu corpo, fecha os olhos no instante da foto, enquanto a luz ressalta a rudeza



dos seus pés. Tal imagem foi montada com os relatos sobre a vergonha que eles tinham de seu corpo de colono.

Concluindo

À guisa de conclusão vale a pena retomar alguns pontos que fomos levantando pelo caminho. Para a foto deixar de ser apenas uma mera ilustração, ou uma foto descritiva (no sentido raso), é preciso que ela seja pensada (na sua concepção), analisada e montada (como texto etnográfico) para que se visualize a interpretação proposta pelo pesquisador em sua descrição densa. Só quando a fotografia é disposta de forma ordenada (num texto visual ou escrito) e, geralmente, acrescida de um texto escrito ou falado, para situar alguns dos elementos visíveis, é que o conjunto ganha esse “sentido”.

Só quando ela é “montada” de forma áudio/texto-visual, numa dimensão cinética, é que ela deixa de ser um “dado disperso” e forma um discurso estruturado e inteligível da realidade estudada.

Cartier-Bresson e Sebastião Salgado que me desculpem, mas é a visão do pesquisador-fotógrafo que revela a questão sociológica (!) por dentro das imagens. Por mais capacidade que as fotos tenham em evocar suas “tensões internas” é o olhar do cientista, e não do artista (nem do semiólogo), que ordena e dá sentido a essas tensões. Não um sentido genérico, mas um sentido pertinente às ciências sociais.

Enfim, o problema da possibilidade de comunicação de mensagens de caráter etnográfico por imagens estáticas/fotografia não está na imagem em si, mas no imaginado, na trama intersubjetiva dos imaginários que se encontram. No que imaginamos antropologicamente ser as categorias do imaginário do outro. É isso que podemos representar fotograficamente sem medo de ficarmos presos nas tendências atemporais e espacial-materialista da imagem fotográfica.

Por fim, caberia uma última reflexão sobre os caminhos da antropologia, disciplina que no atual momento vem-se questionado sobre as bases constitutivas do seu saber e do seu fazer. Talvez fosse o momento da antropologia enfrentar o desafio de incorporar, de forma definitiva, o uso da imagem em sua textualidade. Antropologia visual deve ser encarada como uma outra forma de escritura do discurso antropológico. Tomar a imagem e os multimeios disponíveis para processá-la, como um outro suporte para as nossas inscrições, assumindo de vez as possibilidades desta intertextualidade como forma lícita e usual de expressão dessa vertente do pensamento acadêmico que é antropologia.

Referências

- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BARTHES, R. A mensagem fotográfica. In: LIMA, L. Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BITTENCOURT, L. A fotografia enquanto instrumento etnográfico. In: ENCONTRO DA ANPOCS, 18. Comunicação apresentada (GT25).
- COLLIER Jr., Jonh. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU/Ed.da USP, 1983.
- DUBOIS, F. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- EVANS-PRITCHARD, E. *Os Nuers*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema et Anthropologie*. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GEERTZ, Clifford. Blurred genres: the refiguration of social thought. In: GEERTZ, Clifford. *Local knowledge: further essays in interpretative anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.
- GURHAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- GURHAN, Milton. Fotografia e pesquisa antropológica. In: CADERNO de textos do Museu do Índio: antropologia visual. Rio de Janeiro: Funai, 1987.
- KOZLOFF, Max. A subjetividade; a fotografia e suas múltiplas leituras. In: COLÓQUIO LATINO-AMERICANO DE FOTOGRAFIA, 2. *Feito na América Latina*. 1986.

LEAL, Ondina F. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes, 1986.

MARESCA, S. Reflechir les sciences sociales dans le miroir de la photographie. In: ENCONTRO DA ANPOCS, 18. Palestra apresentada. 1994.

MEAD, M. Visual Anthropology in one discipline of words. In: HOCKINGS, P. (Org.). *Principles of Visual Anthropology*. La Haya: Mouton, 1975.

MEAD, M.; BATESON, G. *The Balinese character: a photographic analysis*. New York: Academy of Sciences, 1942.

MOCELIN, Maria Clara. *Narrando as origens: um estudo sobre memória mítica entre descendentes de imigrantes da região colonial italiana do RS*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–PPGAS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

ROUCH, J. La caméra e les hommes. In: FRANCE, C. de. *Pour une Anthropologie Visuelle*. Paris: Mouton, 1979.

SAMAIN, E. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. Com uma breve bibliografia seletiva. In: BRASIL: comunicação, cultura e política. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

SAMAIN, E.; SÔLHA, H. Antropologia visual, mito e tabu. In: CADERNO de textos do Museu do Índio: antropologia visual. Rio de Janeiro: Funai, 1987.