

**IMAGEM ETNOGRÁFICA:
UMA QUESTÃO DE OPACIDADE E DE EQUÍVOCO**

***Ethnographic image:
a matter of opacity and open to interpretation***

***Imagen etnográfica:
una cuestión de opacidad y equívoco***

Iago Porfírio

Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, com
bolsa CNPq

E-mail: iago.porfirio@ufba.br

Áltera, João Pessoa, Número 14, 2022, e01412, p. 1-17

ISSN 2447-9837



RESUMO:

Neste artigo, intento debater o lugar que as imagens ocupam na pesquisa etnográfica e o interesse metodológico de inserir nesta um caráter visual. Segundo Novaes (2014), as imagens comunicam, e, ainda quando em silêncio, é preciso considerar o que têm a dizer, sobretudo no trabalho empírico. Gostaria de pensar em particular a fotografia enquanto instrumento que se abre em gestos e expressões para uma pesquisa de campo; e seu uso, como tecnologia de produção para a construção da narrativa etnográfica visual, a exemplo da experiência do filme etnográfico. A hipótese aqui desenvolvida é se a fotografia pode operar como tradução dos conhecimentos coletados em campo. Para isso, é importante destacar o interesse metodológico do uso da imagem, do pesquisador-fotógrafo ao pesquisador-cineasta. Como exemplo, analisa-se o filme etnográfico *Les maîtres fous* (Os mestres loucos), de Jean Rouch (1954).

PALAVRAS-CHAVE:

Etnografia. Imagem. Narrativa visual. Filme etnográfico.

ABSTRACT:

In this article, I explore the place that images occupy in ethnographic research and their use in the construction of a visual narrative from fieldwork. According to Novaes (2014), images communicate without words, however it is necessary to consider what they are conveying since there is always opacity and room for interpretation. Photography is a tool that depicts gestures and expressions from field research. It can be used as a technology to create a visual narrative, as in an ethnographic film. The working hypothesis is whether photography and film can operate as a translation of the knowledges collected in fieldwork. The text highlights the methodological use of images by the photographic and film researchers, taking as an example the ethnographic film *Les maîtres fous* (The crazy masters), by Jean Rouch (1954).

KEYWORDS:

Ethnography. Image. Visual Narrative. Ethnographic film.

RESUMEN:

En este artículo pretendo discutir el lugar que ocupan las imágenes en la investigación etnográfica y el interés metodológico de insertar un carácter visual a la narrativa etnográfica. Según Novaes (2014), las imágenes comunican y, aun en silencio, es necesario considerar lo que tienen que decir, especialmente en el trabajo empírico. Planteo pensar la fotografía como un instrumento que se abre en gestos y expresiones para la investigación de campo; y su uso como tecnología de producción para la construcción de la narrativa etnográfica visual, al igual que la experiencia del cine etnográfico. La hipótesis que se desarrolla es si la fotografía puede operar como una traducción del conocimiento recogido en el campo. Para ello, es importante resaltar el interés metodológico en el uso de la imagen, desde el investigador-fotógrafo hasta el investigador-cineasta. Como ejemplo, se analiza la película etnográfica *Les maîtres fous* (Los maestros locos), de Jean Rouch (1954).

PALABRAS CLAVE:

Etnografía. Imagen. Narrativa visual. Filme etnográfico.



INTRODUÇÃO

O uso da imagem enquanto instrumento de pesquisa nas áreas da antropologia e etnografia tem provocado discussões teóricas, como elemento que se coloca a serviço dessas disciplinas, seja sob uma perspectiva metodológica, seja como fonte de investigação. Fazer antropologia visual, nos diz Álvarez (2017, p. 317), “é fazer uma antropologia usando os meios visuais não somente como ferramenta de registro, mas também como forma de relacionamento”. Esse recurso dá a ver uma série de informações que passam, por sua vez, despercebidas ao olhar do observador participante. Em outras palavras, a imagem elabora e enuncia um sistema visual capaz de organizar os fenômenos sociais – ainda quando ausentes ou não visíveis durante a pesquisa em campo –, porque “transborda de sua função visual”, resultando em “uma mistura de exterior/interior” (NAVAS, 2017, p. 27).

A etnografia visual, tal como vista no trabalho da fotógrafa Maureen Billiat, de escrever com a imagem e ver com a palavra (e poderíamos ainda citar, como exemplos nesse sentido, o trabalho visual e de antropologia compartilhada de Cláudia Andujar ou Lux Vidal) permite-nos identificar a relação da imagem-palavra na investigação etnográfica. Essa reflexão contribui com a compreensão acerca da textualidade da fotografia, considerando, inclusive, a etnografia como constituição de uma experiência com diversas formas do conhecimento. Dessa forma, é indispensável pensar as imagens enquanto possibilidade de tradução e como ideia transversal que torna mais complexo o trabalho de campo, na medida mesmo em que amplia o campo dos objetos e das abordagens na correlação com outros fenômenos implicados no gesto etnográfico.

Assim, além do gesto de escrever com a imagem, há as possibilidades de escutar aquilo que não é dito e de visibilizar, com vistas a tornar sensível, aquilo que não se enxerga. Sendo assim, estamos diante de uma hipótese que gostaria de desenvolver neste artigo: se, por um lado, há na imagem, construída no contexto empírico, um gesto de tradução; e, por outro, uma tradução que, dada a complexidade dos fenômenos, pressupõe opacidade e equívoco, de tal modo que o próprio equívoco, na garantia do direito à opacidade, como pensado por Glissant (2021), estabelece a relação com o “outro” na descontinuidade das formas visuais.

Traduzir, segundo Viveiros de Castro (2018b), é ocupar e habitar o espaço do equívoco e, ainda, prever que esse último sempre existirá: “comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocidade originária e uma redundância última” (VIVIEROS DE CASTRO, 2018b, p. 91). É assim que deveremos doravante compreender o gesto da tradução na etnografia visual, como



aquilo que evoca o que as palavras não traduzem. Daí esse movimento reverso na perspectiva da profícua obra de Bisilliat, fotógrafa que se dedicou a um exaustivo trabalho com as imagens e também à tradução visual de grandes obras literárias brasileiras.



Figura 1 – A João Guimarães Rosa
 Fonte: BISILLIAT, 1966. Acervo Instituto Moreira Salles.

Num primeiro momento e como questão de fundo, proponho um debate acerca da imagem-palavra no diálogo com o gesto etnográfico, para pensar como a imagem se verbaliza no trabalho de campo. Em seguida, apresento a experiência da antropologia com o cinema, a partir do que conhecemos como filme etnográfico. Como exemplo, parto do filme *Les maîtres fous* (Os mestres loucos), de Jean Rouch (1954), para apontar as relações que as imagens em movimento assumem na antropologia visual e, de certo modo, debater o lugar das imagens que destaco neste artigo: o processo de tradução e escrita pelas imagens, atravessadas pela opacidade (GLISSANT, 2021) e pelo equívoco (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Sem que a discussão perca sua profundidade, acredito que o uso da imagem na etnografia possa ser compreendido nesse contexto mais amplo, que vai desde o trabalho de campo do etnógrafo ou antropólogo até o cineasta de filmes etnográficos.

IMAGEM, CORPO E PALAVRA

Pensar o papel das imagens, segundo Hans Belting (2007, p. 72), implica refletir, de modo geral, sobre o corpo que ocupa diferentes lugares no mundo, no sentido de ser “um lugar no qual as imagens são criadas e conhecidas (reconhecidas)”. Com seus estímulos visuais, as imagens retêm nossa atenção, e a elas estamos sempre recorrendo, justamente no cotidiano, para recordar. Como argumenta o autor, em nosso corpo há um entrecruzamento de uma “predisposição pessoal”, que inclui as histórias de vida, e uma perspectiva de experiência coletiva, formada pelo entorno com a interação social, de modo que “essa duplicidade se expressa na aceitação com a qual recebemos as imagens do mundo exterior. Em um caso acreditamos nela, enquanto que em outro a rejeitamos” (BELTING, 2007, p. 74, tradução nossa). Da mesma forma, ou amamos as imagens ou as odiamos – o que podemos observar em nossa sociedade contemporânea de espetacularização diante do visível. Ainda de acordo com o autor, trata-se de um tempo “em que a margem de ação pessoal em nossas relações com as imagens foi estreitada” (ibid.).

É nesse processo de interação com o lado de fora, com o mundo exterior, que são constituídas as “imagens que se inscrevem no corpo” (NOVAES, 2008). Tal como a troca de saberes tradicionais nas sociedades ameríndias, que também passa pelo corpo, como lembra Novaes (2014), fotografar “implica igualmente um tipo de conhecimento que não passa pela palavra, mas muito mais pela sensibilidade do olhar, pela intuição, pela capacidade de estar no lugar certo na hora certa, pela sensibilidade de colocar o corpo (e a câmera a ele acoplada) na correta distância” (NOVAES, 2014, p. 63).

Trata-se de pensar, é importante lembrar, sobre a natureza da imagem na relação com os corpos. Nesse sentido, Marie-José Mondzain (2015), no intento de propor uma definição de imagem, reflete que esta é “inseparável da definição de sujeito” (MONDZAIN, 2015, p. 39), pois a sua causa, segundo a autora, se dá por duas vias: ao operar uma relação e ao tornar-se, com efeito, objeto dessa relação. É possível afirmar, assim, que a imagem não deve ser entendida separadamente dos elementos que a constituem, seja por interposição do humano, seja do não humano – este último muito presente nas discussões dos trabalhos especializados nas cosmologias ameríndias. É com essa intuição que, por assim dizer, as imagens conferem à vida social, com o seu modo visual, certa compreensão dos fenômenos sociais, na medida em que operam uma dimensão representativa múltipla, que altera as relações dos corpos com a temporalidade. Por isso, a representação pela imagem mais “oculta” do que “revela”, no dizer de Sontag (2004).

Como indica Gottfried Boehm, o gesto de pensar as imagens é o de refletir sobre o entrelaçar com o que elas mostram, pois a sua lógica é a da “mostração”, uma



vez que “nos colocam alguma coisa ‘sob os olhos’ e sua demonstração procede, portanto, de uma mostração” (2015, p. 23); de um desejo de ver e de mostrar, para retomar Mondzain (2015). Uma “imagem chama outra que não está lá, um tempo chama outra temporalidade que, contudo, não está lá” (RANCIÈRE, 2021, p. 75). Essa corporificação da imagem, para a qual Belting (2007) chama atenção, cruza experiências na relação social, fortemente associadas aos fundamentos da antropologia social, no que diz respeito aos registros visuais das dimensões corporais e dos sentidos materiais da vida. É nesse sentido que, conforme Fabris (2002), a imagem cria um quadro próprio em que reafirma as identidades nos âmbitos social, familiar ou pessoal – “biografemas”, no dizer de Barthes (1984), ou seja, os traços biográficos de uma fotografia. Nessa direção, Fabris (2002) nota que, “por impor uma forma de presença idêntica aos corpos, aos objetos e ao espaço, a fotografia torna visível a unidade essencial do mundo, dos objetos e do sujeito num espaço que os banha e os envolve por igual” (FABRIS, 2002, p. 145).

Tendo como premissa a sociedade e o sujeito, a antropologia estabelece uma relação com a fotografia, na interpretação de suas trajetórias paralelas. Pinney (1996) o salienta, apontando também outros traçados que interessam particularmente a este artigo. O procedimento próprio à prática antropológica evidencia a conjunção de parentesco com a fotografia, ao apresentar o entrelaçamento do domínio da linguagem que, de certa maneira, as aproxima; pois, por um lado, conforme relaciona o autor, enquanto a “antropologia está descobrindo sua condição de *antropo-grafia*”, por outro, “a fotografia encontra-se no processo de descobrir que ela é uma *fotologia* baseada na linguagem ou, mais corretamente, *fotogramática*” (PINNEY, 1996, p. 49, grifos do autor).

Nessa perspectiva é que reside a “convergência criativa” de ambas as disciplinas. Com essa análise paralela e de caráter histórico, a fotografia, que é utilizada por antropólogos desde meados do século XIX, torna possível a significação dos sistemas expressivos de outras linguagens, que, a cada caso, se diferenciam da linguagem verbal sem perder esta de vista. Mesmo que procure a reconstituição pela ausência e por seu desejo de mostrar, a primeira operação da fotografia é comunicativa, ainda que não recorra “nem à palavra, nem à escrita”, como observa Maresca (2012).

Sem pretender, aqui, esgotar a discussão, é preciso considerar a dimensão do visível e sua subordinação ao oculto, ao próprio invisível da imagem que, por assim dizer, articula à sua visibilidade e à sua força um certo “desejo de ver”, no dizer de Mondzain (2009). Se, como destaca Rancière (2012), a imagem se constitui pelo invisível “visível e a palavra, o dito e o não dito”, em um jogo complexo, pensar a imagem no campo da antropologia e da etnografia nos compele a refletir sobre a tensão entre o que ela nos dá a ver e a palavra – pois não podemos esperar que esta salve a imagem, no dizer de Sontag (2004). Para pensar essa relação e sua dimensão etno-



gráfica, é preciso – não em uma reverberação das convenções técnicas e estéticas da fotografia – atentar para os discursos aos quais se relacionam, pois, na esteira de Didi-Huberman (2012), as imagens devem ser pensadas na relação com a palavra, isto é, com os discursos nos quais aparecem.

Dessa maneira, podemos nos aproximar da questão lançada neste artigo: a imagem que opera como tradutora dos fenômenos sociais em uma pesquisa de campo, como um xamã a quem é dada a tarefa de traduzir os saberes cosmológicos. A mesma questão vejo implicada no âmbito da antropologia fílmica, em que as imagens em movimento assumem o sentido da tradução, ao abrigar, por exemplo, o pensamento cosmológico de um povo a partir das técnicas audiovisuais, para a transmissão de uma cultura em particular. Por essa razão, antes de passar à questão que interessa neste trabalho quanto ao gesto de tradução opaca e equívoca da imagem no trabalho etnográfico, é importante destacar o seu interesse metodológico, partindo do pesquisador-fotógrafo e do pesquisador-cineasta e tomando como exemplo o filme etnográfico.

ESCREVER COM IMAGENS EM MOVIMENTO: O FILME ETNOGRÁFICO

O vídeo etnográfico tem ganhado força como instrumento da antropologia no fazer etnográfico através das imagens, que são construídas com uso de aparatos técnicos de gravação, captação de som e montagem – práticas cinematográficas. A diferença reside no processo de elaboração do filme – que é, por vezes, compartilhado, devolvido aos sujeitos nele implicados – e na própria montagem, discutida de forma coletiva. Mais ainda, a diferença é que se faz uma “antropologia compartilhada”, como Jean Rouch denominava, no emprego de técnicas canonizadas do audiovisual.

O antropólogo cineasta, como afirma Comolli (2009, p. 27), depara-se com uma escolha metodológica. Ele se torna um “cineasta-filmador”, e “não somente realizador, mas igualmente operador de câmera”, ou então “conselheiro etnográfico” de uma equipe na realização de um filme. Tais práticas estão presentes na história do cinema antropológico, pois o filme não será um meio para divulgar somente os resultados da pesquisa, mas sim “um meio de descoberta completo” (COMOLLI, 2009, p. 28) mediante as técnicas extrafílmicas.

Assim, o filme na pesquisa antropológica realiza a transformação do pesquisador em pesquisador-cineasta, “a partir do momento em que a coleta de dados participa plenamente da descoberta do objeto de estudo, em pé de igualdade com o exame ulterior das imagens” (COMOLLI, 2009, p. 29). O mergulho na cultura e no universo do outro que será filmado possibilita a prerrogativa do pesquisador-cineasta de constituir as imagens de forma compartilhada, de maneira que quem filma é convidado a partici-



par da cena fílmica.

Em *Os mestres loucos*, Rouch manifesta uma antropologia reversa, no sentido de Roy Wagner (2010): nativos se tornam antropólogos e criam conceitos, de modo a interpretar a nossa sociedade, tal como fazemos a partir da antropologia enquanto disciplina. Devolve-se o olhar, na medida em que nos convida para que vejamos como eles nos veem. É um modo selvagem, por assim dizer, de fazer cinema, na esteira da formulação de Viveiros de Castro (2020) quanto à inconstância que se forjou na historiografia ameríndia “dos povos da selva amazônica”, ou seja, das “dimensões de domesticação próprias, relativamente àquele pensamento em estado selvagem que é o de todos nós” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 20). Provoca-se, assim, um cinema de agitação, no dizer de Deleuze (1990), em que tudo é colocado em transe para comunicar.

No filme de Rouch, a cosmologia adentra as formas do próprio filme, que não é da ordem da representação, mas de um vivido compartilhado. O cineasta e antropólogo submeterá o seu cinema etnográfico a um agenciamento de autoria compartilhada, quando o sujeito que filma é também o sujeito filmado, deslocando, assim, a questão da autoria para o coletivo.

Nas palavras de Sztutman (2009), trata-se de um “cinema reverso”, o filme feito pelos filmados com a perspectiva de decolonização, ou, para usar o conceito do mestre quilombola Bispo dos Santos (2015), contra-colonização, a partir dos modos de vida, das práticas e dos discursos dos povos nativos nos processos de resistência às subjugações empregadas pela colonização.



Figura 2 - Fotograma de *Les maîtres fous*
 Fonte: LES MAÎTRES, 1954.

Há em *Os mestres loucos* a dimensão da natureza inconstante na relação com os temas da reversibilidade e contra-colonização (VIVEIROS DE CASTRO, 2002; SANTOS, 2015), tal como em *Yenendi: les hommes qui font la pluie* (*Yenendi: Os homens que fazem a chuva*), outro filme etnográfico clássico de Rouch (1951), em que as imagens potencializam um ritual de possessão para pedir a Dongo a chuva aos pescadores. Depois das cenas do ritual e sacrifício, vemos a volta ao cotidiano, e as imagens finais enquadram o movimento das árvores por forte vento, raios e finalmente chuva. Há uma cosmovisão empregada em *Yenendi* que é estendida a uma cosmopolítica em *Os mestres loucos*: a partir de uma performance antropofágica, apropria-se das forças e símbolos dos colonizadores como uma prática de contra-colonização. Sobre isso, Sztutman (2009) aponta que essa junção, posta pela montagem, entre loucura e civilização, é o que dá a ver um lugar reflexivo do ritual nas imagens. Acrescentaria, ainda, uma equação da “alma selvagem”, como ficou marcado o caráter ameríndio pelos missionários e jesuítas, e as formas de subjugação promovidas pelos colonizadores, conforme Viveiros de Castro (2002).

Em *Os mestres loucos*, quando a montagem corta, durante o ritual dos *haouka*, na Costa do Ouro africana, para imagens dos desfiles dos oficiais britânicos, a imitação empregada pelo grupo é uma estratégia de contrapor um modelo europeu de civilização; é um gesto antropofágico, por assim dizer, de apropriação de signos dos colonizadores, para depois devolver-lhes de maneira crítica e reversa. A montagem possibilita essa perspectiva, ao apresentar os nativos em suas tarefas corriqueiras, no ritual, na possessão e no sacrifício, e depois a volta ao cotidiano; e ao mostrar cada um deles de forma diferente ao que nos foi apresentado por Rouch durante o ritual – em uma forma de confrontar também a própria cosmologia cristã. Essas imagens de *Os mestres*, vistas a partir do desfile, são elas mesmas um campo de tensões, em que o ocorrido encontra o agora, em função do modo de atualização da imagem no presente, que passa pela montagem. De certa maneira, esse tensionamento ocorre quando Rouch começa a apresentar o filme: nos minutos iniciais vemos cada um dos *haouka* em suas tarefas cotidianas; pela voz *off*, são apresentadas suas funções, e temos contato aos poucos com cada um, cada uma. Isso também conforma um encontro com um passado de colonização, que perpetua suas marcas na atualidade daquele ritual, penetrando no filme a partir do presente. O ritual, assim, é também uma cena no passado, representada no desfile.

O cinema de Rouch vai inspirar fortemente a produção audiovisual etnográfica na América Latina, nos anos 1970, e particularmente o Brasil, na década de 1980, sobretudo com o Projeto Vídeo nas Aldeias e a posterior formação dos coletivos de cinema indígena. Mas, a questão que fica, e que dota de fôlego esta discussão, é de

que maneira, a partir das novas epistemologias que esse cinema cria, ele também dá a ver outros métodos e procedimentos de análise. Em outras palavras, como novas formas de *produzir* o cinema exigem igualmente novas formas de *conhecer* o cinema?

TRADUZIR O INVISÍVEL: A IMAGEM NA NARRATIVA ETNOGRÁFICA

Como escreve Sontag (2004, p. 96), temos acesso a uma quantidade assombrosa de conflitos do mundo, “mediante a tradução de seus conteúdos em imagens”. Para a autora, cabe à fotografia não somente fazer uma reprodução do real, mas reciclá-lo, de modo a dar um novo sentido ao que foi capturado pela lente da máquina fotográfica.

Na forma de imagens fotográficas, coisas e fatos recebem *novos usos, destinados a novos significados*, que ultrapassam as distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, bom gosto e mau gosto. A fotografia é um dos principais meios de produzir esse atributo, conferido às coisas e às situações, que apaga aquelas distinções: ‘o interessante’ (SONTAG, 2004, p. 69, grifos meus).

A imagem comunica algo ausente, reproduzindo sua aparência sem ser imitativa, como uma “cadeia de representações”, em que “uma palavra é a imagem de uma ideia e uma ideia é a imagem de uma coisa” (NOVAES, 2008, p. 459) – o que também observamos em Jean Rouch. Ou seja, traduzir pelo equívoco para abrir o espaço imaginativo dessa ausência, segundo Viveiros de Castro (2018b).

A narrativa etnográfica tem como base de sustentação a compreensão e a interpretação dos fenômenos sociais coletados em campo pelo pesquisador. Através de formas narrativas, tais fenômenos são descritos, interpretados e, de certo modo, passam por um processo de tradução, que envolve o esforço do pesquisador de transpor para a narrativa o que por ele foi coletado e articular o trabalho de campo com a construção do texto, conforme chamou atenção Roberto Cardoso de Oliveira (1998).

Por um lado, é justamente essa construção técnica da imagem que nos leva à ideia do equívoco no trabalho da etnografia visual. Se, como destacado a partir de Viveiros de Castro (2018b), o equívoco é aquilo que não impede a relação, mas “a funda e a propõe”, podemos tomar emprestado o conceito do autor, não somente enquanto categoria de análise, mas também considerando a sua “dimensão constitutiva do projeto de tradução cultural” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p. 254), em que estão em jogo as múltiplas perspectivas da interpretação feita em campo. O equívoco da imagem na etnografia estaria, então, a serviço de potencializar as diferentes perspectivas sobre os fenômenos. Para o autor, “um equívoco não é um ‘defeito de interpretação’, no sentido de uma falta, mas um ‘excesso’ de interpretação, na medi-



da em que não percebemos que há mais de uma interpretação em jogo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 91).

Por outro, se a equivocidade provoca interpretações múltiplas e divergentes dos fenômenos, há a reivindicação de uma certa opacidade, do “direito à diferença”, no dizer de Glissant (2021), de modo a garantir a “existência, pelo menos o reconhecimento em direito das minorias que se dispersam na totalidade do mundo, e de defender suas condições” (GLISSANT, 2021, p. 219). Portanto, as opacidades confluem e coexistem na textura de tecidos que tramam para também permitirem “participação” e “confluência” diante da totalidade ou multiplicidade, assim como dada pela equivocidade. O pensamento da opacidade não é redutível ou obscuro na diversidade; ele se distancia das verdades absolutas e de um único ponto de vista, por assim dizer, mas relativiza “os possíveis de toda ação” no despertar do “sensível aos limites de todo método”, como descreve Glissant (2021, p. 222).

Desse modo, segundo Victor Turner (1986), a narrativa etnográfica é uma estrutura processual que, por diversos gêneros, corresponde ao contexto cultural em que se deu a sua construção, sendo característica intrínseca da vida social, presente em macroeventos e, sobretudo na dimensão individual, em microeventos. Em suma, a narrativa, na perspectiva do autor, é uma estrutura que surge com a experiência social, a qual é possível descrever sob o ponto de vista etnográfico; isto é, uma tradução dos dramas sociais. É possível dizer que reside no paradigma das formas visuais das narrativas etnográficas essa operação da tradução como registro etnográfico. O emprego da imagem, nesse caso, “serve” a “traduzir”, a “fazer entender”, a “justificar” aquilo de que as palavras não dão conta, como descreve André Alves (2004, p. 70). Em outras palavras, trata-se da capacidade da imagem em fazer existirem de outro modo os fenômenos complexos da pesquisa etnográfica, ou seja, narrativas forjadas pelos meios de comunicação visual, com a produção de filmes, vídeos etnográficos e imagens.

Nessa direção, a concepção da narrativa etnográfica se apresenta como um gesto performático que completa a experiência, assumindo o prisma da visibilidade de uma experiência que se revela pela imagem. Uma imagem que, para Walter Benjamin (2009), é dialética, por assim dizer, pois ordena a experiência vivida no presente, ainda que mantendo relação com a representação. “Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ocorrido desde sempre” (BENJAMIN, 2009, p. 506).

A tradução se tornou cada vez mais importante como resultado do trabalho etnográfico na antropologia, na disciplina conhecida como antropologia da tradução. O que interessa, neste momento do artigo, é como essa tradução pode ser evocada através das imagens; o lugar que as imagens ocupam nesse gesto de traduzir. A



tradução apresenta-se numa dimensão de equivocidade, segundo Viveiros de Castro (2002, p. 354) propõe a respeito da antropologia perspectivista ameríndia, em que se conhece um lugar “onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada”. E é nesse lugar que povoam diferentes agências subjetivas, com seres humanos e não humanos dotados de “capacidades cognitivas e volitivas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p. 251).

Por um lado, ao partir da ideia de que, na antropologia, a fotografia está a serviço da tradução, é possível pensar que essa operação se dá, como já dito, na perspectiva da equivocação. Trata-se de uma tradução equívoca, por se apresentar como um “modo de comunicação por excelência entre posições perspectivais diferentes”, conforme Viveiros de Castro (2018a, p. 251). Para o autor, a tradução potencializa essa equivocação, abrindo um espaço imaginado de comunicação para experiências de contato, antes ocultado pela própria equivocação. Desse modo,

traduzir é presumir que uma equivocação já existe; é comunicar por diferenças, ao invés de silenciar o Outro presumindo uma univocalidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e Nós estamos dizendo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p. 255, grifos meus).

Por outro, nesse *comunicar por diferenças*, em que podemos inserir a fotografia no trabalho etnográfico, essa tradução pode se dar no nível da opacidade que a própria imagem reivindica como direito, por assim dizer. Retomando Glissant (2021), reivindicar a opacidade é reivindicar o direito à identidade que cada elemento recupera frente a outras culturas: no gesto de descrever o invisível em imagens no trabalho etnográfico, nem tudo pode ser dado a ver, sendo, desse modo, uma rejeição aos modelos de transparência. Essa recusa do regime de representação sob a violência da visibilidade – a opacidade de que fala Glissant (2021) – é o que vai garantir a sobrevivência das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Para Didi-Huberman (2011), uma imagem que resiste a esse regime de uma representação violenta imposta aos sujeitos e objetos que nela implicam, é aquela que sobrevive a “ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). As imagens seriam, dessa maneira, como vaga-lumes que refletem seus pontos luminosos na escuridão, resistindo às luzes que ofuscam e convidando à contemplação, “tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17). Para fechar esse parêntese, que deixa como desafio pensar as imagens e as suas operações de tradução, lembro que o gesto de traduzir os fenômenos sociais em campo através das imagens – e escrever por meio delas – está atravessado pelas dimensões da equivocidade e opacidade. Ainda que, em seu regime representativo, as imagens não deem conta da



complexidade desses fenômenos, de modo que os elementos, para não serem ofuscados com demasiada claridade, precisem resguardar suas formas de inelegibilidade diante de outros olhares.

Há na complexificação do traduzir e escrever por meio das imagens, um “choque fotográfico”, de que fala Barthes (1984, p. 54), derivado do gesto de surpreender pela fotografia. Esse choque, segundo o autor, “consiste menos em traumatizar do que em revelar aquilo que estava tão bem oculto” (BARTHES, 1984, p. 54) e até então desconhecido por aquele que faz a captura. A fotografia, assim, “decreta notável aquilo que ela fotografa”, ainda que nessa operação esteja delimitada uma ação sem sentido, ou seja, o não aparente motivo e interesse em fotografar, que tornará a foto “surpreendente”, segundo Barthes (1984, p. 57). Mesmo que de modo “involuntário”, a imagem na antropologia – que deve firmar a “oposição de conceitos de ordem estética e técnica” (BELTING, 2007, p. 73, tradução nossa) – não dispensa seu caráter representativo, de completar uma identidade, como escreve Novaes (2008). As imagens “iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência, a qual esconde os inúmeros mecanismos de representação de que resultam” (NOVAES, 2008, p. 456).

Desse modo, gostaria de concluir, sem esgotar a discussão sobre o tema, que a tradução opera pelas vias da equivocidade e opacidade, por entender que, em um trabalho etnográfico, a imagem não pretende se dissociar de sua capacidade representativa; ao contrário, como uma linguagem, ela é descritiva no esforço de apresentar os elementos do fenômeno observados pelo pesquisador e contidos no campo da própria fotografia.

A gênese da imagem, para citar Emanuele Coccia (2010), é a vida sensível, que, adquirindo outras linguagens e corporeidades, torna-se “a forma vivendo em um outro corpo ou em um outro objeto” (COCCIA, 2010, p. 25). A imagem constitui-se em “um modo de presença”, como frisou Novaes, “pois associa o objeto ou a pessoa representada a sua presença” (2014, p. 58) – de modo particular na narrativa etnográfica (áudio) visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, busquei apresentar um debate acerca do duplo lugar que as imagens ocupam na etnografia: de tradução e escrita (dos fenômenos sociais coletados em campo em uma pesquisa etnográfica), por um lado, e, por outro, de gesto equívoco e opaco. Um dos desafios a se pensar nesse sentido é a ideia de “escrever com as imagens e ver com as palavras”, na formulação de Maureen Bisilliat, de modo a refletir sobre a tradução através da imagem.

Segundo Del Castillo (2018, p. 90), Bisilliat parece discordar da ideia de que as



imagens, por si só, dão conta da realidade em detrimento da palavra, quando afirma que suas fotografias “só ficam completas com o texto”. Para o autor, a cada livro lançado pela fotógrafa, com imagens que dialogam com obras de escritores da literatura nacional, “ocorre um duplo nascimento”. A imagem se entrelaça ao texto e este “recebe nova vida pela imagem”, aproximando, por assim dizer, o fascínio visual e sua “compulsão irresistível”, de que fala Shaviro (2000), ao interesse pela narrativa marcada pelas palavras – que, por sua vez, elaboram novas visibilidades.



Figura 3 – Jovens e velhas pescando na lama, série Caranguejeiras
 Fonte: BISILLIAT, 1968. Acervo Instituto Moreira Salles.

Assim, traduzir com a imagem é dar uma nova vida e um novo sentido ao ser sensível que é a própria imagem (COCCIA, 2010), sem a perturbação da visibilidade e da palavra. Trata-se do desafio de procurar outras formas comunicativas de compreender e apresentar os fenômenos na antropologia “sem dever renunciar à verbalidade”, como chama atenção Etienne Samain (1995).

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, Gabriel. Antropología visual, performances y hermenéutica. Experiencia de ver, escuchar y participar en Huautla de Jiménez (Oaxaca, México). In: BÁEZ, M.; ÁLVAREZ, G. (org.). **Olhar in(com)formado: teorias e práticas na antropologia visual**. Goiânia: UFG, 2017.
- ALVES, André. **Os argonautas do mangue**. Campinas: Ed. Unicamp : Imprensa Oficial do Estado, 2004.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Tradução: Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Editorial Katz, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: **Passagens**. (Tradução Irene Aron e Cleonice Paes). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009. p. 499-530.
- BISILLIAT, Maureen. **A João Guimarães Rosa**. 1966. 1 fotografia. Acervo Instituto Moreira Salles.
- BISILLIAT, Maureen. **Jovens e velhas pescando na lama**. Série Caranguejeiras, 2 fotografias. 1968. Acervo Instituto Moreira Salles.
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução: Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COMOLLI, Annie. Elementos de método em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (org.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- DEL CASTILLO, Miguel. Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bisilliat. **Studium**, Campinas, v. 40, p. 76-92, dez. 2018.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- EDITORES DA ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Maureen Bisilliat. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2141/maureen-bisilliat>. Acesso em: 14 out. 2022. (Verbete da Enciclopédia).
- FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. **Revista USP**, São Paulo, v. 55, p. 143-151, 2002.



GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

LES MAÎTRES fous. Direção: Jean Rouch. Paris: Les films de la pléiade, 1954. 29 min.

MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. In: SAMAIN, Étienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. A violenta história das imagens. In: **A imagem pode matar?** Lisboa: Veja, 2009.

NAVAS, Adolfo. **Fotografia e poesia** (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 57-67, 2014.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Corpo, Imagem e Memória. In: MAMMÌ, Lorenzo; SCHWARCZ, Lília. **8 X fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever**. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 1998.

PINNEY, Christopher. A história paralela da antropologia e da fotografia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 29-52, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens**. Conversações com Andrea Soto Calderón. Tradução Ângela Cristina Salgueiro Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. In: **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. SAMAIN, Étienne. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia". **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCT/UnB, 2015.

SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. 3ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SZTUTMAN, Renato. A utopia reversa de Jean Rouch: de 'Os mestres loucos' a 'Pouco a pouco'. **Devires**, Belo Horizonte, v. 6, p. 108-125, 2009.

TURNER, Victor. Dewey, dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience. In: TURNER, V.; BRUNER, E. (org.). **The anthropology of experience**. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada. **Aceno**, Cuiabá, v. 5, n. 10, ago./dez. 2018a. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/8341>. Acesso em: ago. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais**. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. (org.). **A inconstância da alma selvagem** (e outros ensaios de antropologia). São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

YENENDI, les hommes qui font la pluie. Direção: Jean Rouch. Dakar : Institut français d'Afrique noire, 1951. 28 min.

Recebido em: 12/08/2021
Aceito para publicação em: 17/11/2022

