

**USOS DA IMAGEM:  
JUNTANDO FRAGMENTOS  
NAS FRONTEIRAS ENTRE  
HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA**



Luis Junior Costa SARAIVA  
Professor da Universidade Federal do Pará

**Resumo:** *O artigo se propõe a fazer algumas reflexões sobre o uso de imagens em História e em Antropologia, tomando como material de análise fotos de família, fotos de uma pesquisa sobre prostituição no bairro do Jurunas em Belém do Pará e fragmentos de dois filmes, Antes da Chuva e Abril Despedaçado.*

*Toda verdade deve ser criticada, não adorada*  
(Nietzsche)

### **Imagem e Subjetividade**

As fotos de família sempre nos despertam um conjunto de lembranças de um momento que se renova diante do antigo. Folheando um dos livros de minha estante, descobro entre suas páginas uma antiga e desbotada foto de família que, mesmo já sem cor, guarda a força do momento o qual está registrado e ela funciona como a chave que abre uma porta entre passado e presente. O lugar é um bosque ao lado de uma dessas igrejas de vilarejos, minha irmã segura uma vela branca – utilizada como símbolo da sua primeira comunhão – em uma das mãos, enquanto a outra segura o ombro do meu irmão. Meu pai e minha mãe fazem uma pose séria para o fotógrafo e carregam toda a responsabilidade em seus rostos. Eu, por outro lado, não consegui fingir meu aborrecimento, pois meu pai me obrigara a vestir uma camisa branca e vermelha, da qual eu não gostava. Olho várias vezes para essa foto e quanto mais olho mais descubro detalhes que antes não percebera e a cada vez sou mais e mais envolvido por ela. Eu a possuo, ela me possui.

Há uma relação entre a foto e aquele que a observa. E, nesse caso, por mais que um acontecimento fotografado não possa se repetir, a

imagem desse acontecimento se abre para um universo de múltiplas significações. Um leque de perguntas pode ser formulado a partir de uma foto: por que essa pose e não outra? Esse momento e não outro? Esse lugar e não outro? Mas, mesmo a foto, aparentemente mais simples, não é inocente, pois ela carrega toda a carga subjetiva dos vários envolvidos no processo de produção da imagem.

A foto, como bem colocou Roland Barthes, possui “uma relação com o ‘espetáculo’ e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda fotografia: o regresso do morto” (1980, p. 24), esse morto que já é morto no próprio momento do clique, mas que revive assim que alguém faz uma nova pergunta e acaba sendo atraído por esse objeto mágico que é a foto.

Como lidar então com um objeto fluido que se desfaz e se refaz em nossas mãos a cada momento, que nos chama a participar e nos envolve? As imagens povoam os trabalhos acadêmicos, mas em muitos deles seus autores ainda fazem um mau uso das mesmas, pois em alguns casos as imagens surgem ainda como meros anexos mortos ao final do texto ou dentro do texto, mas na maioria dos casos como mera ilustração.

O ranço positivista presente nas ciências humanas relegou a fotografia a um segundo plano e mesmo quando esta começou a ser aceita ela logo tomou o *status* de verdade, o que fica evidente no uso que lhe é dado até hoje pela mídia. Basta folhear os jornais pela manhã e o leitor terá a chance de perceber como a imagem é subordinada ao texto escrito e como ela pode ser manipulada de diferentes formas.

Mas voltemos à relação entre imagem e subjetividade presente no cerne da criação da imagem, pois, como bem destaca Massimo Canevacci, o “texto visual deve ser visto como o resultado de um contexto inquieto que envolve sempre esses três participantes, cada qual com seus papéis duplos de observados e observadores” (2001, p. 8). Mas quem são os três envolvidos na produção da imagem e o que recai sobre cada um deles: o observador-fotógrafo, que também é observado pelas várias lentes e que ao fotografar faz o seu recorte da realidade, o observado-fotografado, que é transformado em objeto, mas que também observa e se faz sujeito, o espectador-observador, que é capturado pela foto e é envolvido pela imagem. A foto realiza assim o encontro de três subjetividades distintas que se condensam no espaço-tempo da imagem fotográfica.

A imagem não é casual, essa é uma primeira questão a ser pensada, mas isso não é uma falha e sim um fio condutor para a análise tanto antropológica quanto histórica, pois retirado esse véu de casualidade da imagem fica mais claro o quanto há possibilidades de uma investida analítica do pesquisador sobre esse objeto que se apresenta como uma fonte de pesquisa que não pode mais ser ignorada.

### **Imagens em História e em Antropologia: Diálogos na Fronteira**

Retirado o véu da casualidade da imagem, podemos então começar uma nova reflexão dessa como fonte de pesquisa nas diversas áreas do conhecimento. Mas, mesmo com todo o avanço, alguns autores, “conseqüentemente, são muitas vezes mal equipados para lidar com o material visual, muitos utilizando as imagens apenas de maneira ilustrativa, sob aspectos que podem parecer ingênuos, corriqueiros ou ignorantes a pessoas profissionalmente ligadas à problemática visual” (Gaskell, 1992, p. 237). A questão levantada por esse autor é algo muito comum nos trabalhos acadêmicos, o que aponta para um uso inadequado da imagem, seja relegando esta a um plano secundário, ou mesmo subordinando-a ao texto escrito de tal forma que grande parte da potencialidade desta enquanto material de pesquisa fica em segundo plano.

As imagens são produtos de uma determinada cultura e, nesse sentido, devem ser pensadas enquanto objetos culturais. As fotos da Segunda Guerra são bem diferentes das fotos da Guerra do Golfo, a construção histórico-cultural das imagens segue caminhos diferenciados. Assim, podemos pensar os diversos objetivos envolvidos quando se produz a foto, e isso pode ser pensado em diferentes contextos, seja nas fotos das revistas de publicidade ou mesmo nas fotos de família, sendo que ambas possuem funções bem diversas, mais diferente ainda é a apropriação que o historiador ou o antropólogo fazem desse material ao realizar sua análise.

A foto de família, que tinha como uma das funções, talvez não a única, guardar a memória visual de um casamento, por exemplo, agora passa a ser o objeto de estudo, que o pesquisador utiliza para analisar o casamento na sociedade ocidental. Paramos por aí, sabendo que os usos podem ser ainda mais diversos. Antes de continuar, não poderíamos nos furtar a discutir o quanto, nesse momento em que a foto passa a ser objeto de análise do historiador, este estabelece com a foto uma

relação nova, que a insere num outro espaço-tempo diferente daquele no qual ela foi produzida, agora a foto se dá e se renova diante do olhar científico do historiador que vasculha o passado da foto em busca dos detalhes que só ele com seu conjunto de metodologias analíticas poderá perceber. O historiador, indiciariamente, busca remontar os fragmentos presentes na imagem desbotada e nesse momento as fronteiras entre realidade e ficção ficam mais tênues, pois, como o detetive ou mesmo o caçador, o historiador vasculha as partículas do passado para a reconstrução de um novo objeto.<sup>1</sup>

A tradição antropológica na utilização de material visual já é antiga e ao cruzarmos a primeira esquina antropológica encontramos Margareth Mead e Gregori Betson, como uns dos primeiros a se utilizar de uma metodologia de uso da imagem. Nesse mesmo caminho, encontramos Malinowski com suas fotos retratando o cotidiano trobriandês. Uma das fotos mais comentadas e que se vê no frontispício de uma das edições do clássico *Argonautas do Pacífico Oriental*, pode ser um dos fios condutores para a discussão sobre a relação entre pesquisador e produtor do material fotográfico sobre o grupo estudado.

A foto acima mencionada refere-se à cerimônia terrestre do Kula, mas o que salta aos olhos de quem observa a foto é o fato de que em uma fila com seis jovens trobriandeses que participam da cerimônia, o último da fila parece muito mais interessado na máquina fotográfica do que na cerimônia, o que termina por colocar abaixo a tentativa de construir um presente etnográfico, em que as fotos são encaminhadas no sentido de uma construção da realidade estática na relação entre pesquisador e pesquisado.<sup>2</sup>

No geral, os pesquisadores são a autoridade com sua máquina na mão buscando registrar a "realidade", mesmo sabendo que existem várias realidades a serem apresentadas e vários ângulos a serem interpretados, pois, como na própria foto anteriormente mencionada, o que eu busco entender nela hoje não é sobre o Kula mas sim sobre a relação de produção dessa imagem e as várias subjetividades envolvidas nesse processo, inclusive a minha.

<sup>1</sup> Para uma discussão sobre o método indiciário, conferir GINZBURG, Carlo. *Mitos, embámas, sinais: sociologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>2</sup> Sobre a discussão, conferir MALINOWSKI, Bronislaw K. *Argonautas do Pacífico Oriental: um relato de exploração e da estrutura dos mitos nos arquipélagos de Nova Guiné Melancôica*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Não poderia me furtar a expor minha própria experiência ao lidar com imagens em meu trabalho de campo no bairro do Jurunas, em Belém do Pará, e nas diversas imagens fotográficas que foram realizadas, mas que pouco foram utilizadas no trabalho.<sup>3</sup> Penso que alguns pontos podem ser significativos para pensar o material fotográfico produzido no período de alguns meses de trabalho de campo junto a mulheres que tinham como atividade a prostituição. Vamos então aos fatos, ou melhor, às fotos.

### **Imagens do Bairro, da Família, das Mulheres...**

As fotos da área pesquisada compõem um conjunto de imagens que tem como assunto<sup>4</sup> os lugares de prostituição no bairro, mas logo de início surge uma dificuldade, da qual posso dar um exemplo utilizando uma das fotos. A foto se refere à feira do Jurunas; no momento da produção da foto havia um grupo de homens que bebiam cerveja e, ao perceberem que eu tinha em mãos uma máquina, pediram para ser fotografados. Minha reação foi de uma imediata satisfação, visto que naquele momento a máquina fotográfica me ajudou enquanto um instrumento de interação com as pessoas do bairro, mas quando eu uso essa foto em meu trabalho para exemplificar os lugares de prostituição no bairro, ela já assume uma identidade própria para aquele que vai olhar, assim como no próprio momento de produção desta a sua função já foi definida por mim a priori.

Mas a imagem se rebelde e, agora, eu mesmo, a folhear o meu trabalho, encontro outros significados que antes na pressa de concluir minha dissertação não percebia, são os olhares dos homens que bebem alegremente sua cerveja e o espaço de prostituição se metamorfoseia na minha foto que agora não é mais minha e sim de cada um que vai olhar o meu trabalho e que vai se apropriar de forma diferenciada dessa foto, como o caso de uma pessoa moradora no bairro há quinze anos, que ao olhar a foto não reconheceu que era a feira do Jurunas.

Num segundo momento em que se deu minha aproximação com as prostitutas que residiam no bairro do Jurunas, algumas com filhos, outras

<sup>3</sup> Sobre a prostituição no bairro do Jurunas e as fotos discutidas no artigo, conferir SARAIVA, Luis Javier Costa. *Lóca, Maria, Coração: mulheres em trânsito*. Dissertação de Mestrado. Belém: Universidade Federal do Pará, 2012.

<sup>4</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto, conferir KOSSOW, Boris. *Realidade e Dilema de uma Fotografia*. São Paulo: Arca Editorial, 2002.

solteiras, eu fiz o papel momentâneo de um fotógrafo amador que registra os eventos cotidianos como batizados, chás-de-bebê, aniversários e outras comemorações. As diversas imagens produzidas compõem um conjunto de pequenos eventos nos quais eu era convidado a participar, em que podia fotografar certos momentos e outros não. Um fator significativo nesse segundo momento é um elemento discutido por Barthes como um ponto importante na construção da fotografia, a pose.

“Não, deixa eu arrumar o cabelo!”, “Não, com essa roupa não!” e assim a cada momento que a máquina era preparada para uma nova foto, as mulheres buscavam se travestir da melhor maneira possível, pois o momento que será congelado não é passível de retorno, havendo então uma preocupação constante com o tipo de imagem que será produzida.

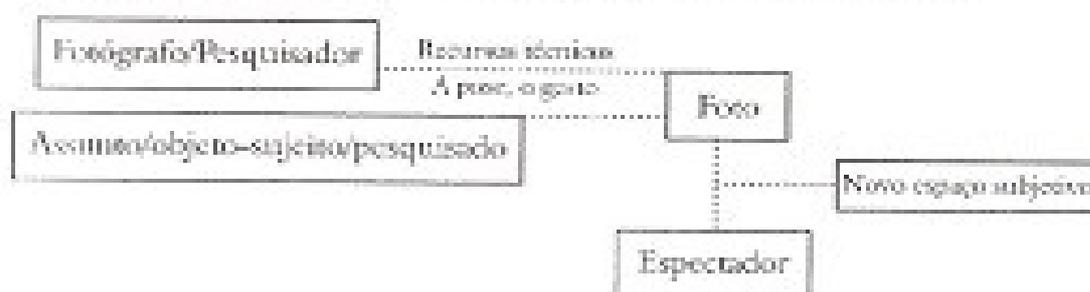
Algumas considerações podem ser pensadas a partir da minha experiência na construção de imagens dentro do contexto da pesquisa de campo. Primeiro o fato de que o pesquisador, ao produzir a foto, o faz a partir de um ponto de vista, ou, utilizando o termo mais técnico, a partir de um ou vários assuntos, mas a apropriação que é feita da foto é múltipla, e nesse caso podemos pensar na construção teórica apontada por Canevacci para a discussão sobre o conceito de mercadoria, no sentido de que esta possui uma biografia, uma vida própria, e como exemplo o autor descreve o carro que é o mais novo lançamento da Opel, o Opel Tigra:

*O pára-choque parece um focinho que persegue a presa antes de dar o bote final. A janela desceba dois olhos animalíacos, oblíquos, felinos, adequados ao sujeito-mercadoria e ao sujeito-consumidor. É uma janela quadrinho. Duas janelas-olhos-de-tigras. O desenho da porta ao redor da janela-olho exalta um olhar de felinidade oblíqua. Embaixo, curva-se uma boia encanada: as quatro rodas de aço (sem a calota que cobre e esconde) acentuam cada uma a potência das chaco garras, mas do que de simples raíais. (...) O spoiler final é pontiagudo, com dois pontos vermelhos nas extremidades (os faróis); o pára-choque ondula como se fosse movido pelo vento. A silhueta como um todo é mais alta na traseira que na frente, acentuando a propensão para o impulso (2001, p. 30).*

A mercadoria exposta em toda a sua visualidade ganha agora vida e não é só um simples carro, mas um carro animalizado, um carro com atributos felinos, ele pertence a um grupo de carros específicos, a um

grupo de usuários também. A mercadoria pode então ser pensada dentro de uma perspectiva que quebra com a velha dicotomia, pessoa-sujeito versus mercadoria-objeto, pois, segundo Carnevacci, "essa dicotomia 'humanística' entre pessoas como sujeitas e mercadorias como objetos não funciona mais" (2001, p. 24). Tomando emprestado o conceito de mercadoria como sujeito, podemos pensar na imagem como sujeito que também possui uma vida própria e que ocupa um lugar social dentro do cotidiano, no qual a mesma foto passa por várias metamorfoses, podendo ser pensada como possuindo temporalidades bastante distintas e talvez onde possamos pensar uma biografia dessa foto, desde o seu nascimento até sua morte em alguma caixa de um arquivo morto, ou mesmo sendo redescoberta por algum pesquisador e passando a fazer parte de um novo ciclo de vida.

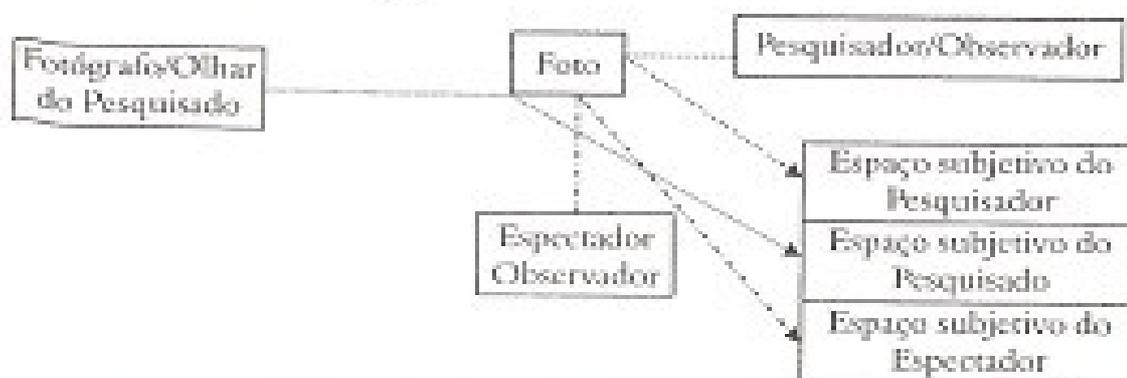
Isso ficou muito presente no momento em que as fotos produzidas no âmbito do campo de pesquisa eram observadas por pessoas que não conheciam o meu trabalho e como para elas as fotos passavam a ter outros significados, que muitas vezes estavam distantes daquele que eu enquanto pesquisador havia pensado para determinada foto. Essa relação de tração da foto para com o seu criador aponta na verdade uma questão teórica importante, pois, no caso em questão e retomando a discussão acima sobre as fotos produzidas por Malinowski, quando o pesquisador produz as fotos há uma participação daqueles que estão sendo fotografados, visto que a relação se estabelece dentro de um contexto que pode ser descrito a partir do gráfico abaixo como: o fotógrafo-pesquisador-produtor da foto, o assunto-objeto-sujeito-pesquisado, que se deixa fotografar e que também participa da construção da foto, a máquina que serve de elo entre ambos, o espectador, que ao observar a foto cria um novo espaço de produção subjetiva, pois a foto é apropriada de diferentes formas por ele.



Uma outra percepção interessante no trabalho de construção do material fotográfico, na qual se primasse por uma relação mais dialógica, poderia colocar os pesquisados enquanto produtores de imagens,

deslocando o foco de produção das mãos unicamente do pesquisador enquanto a autoridade que produz. No caso da pesquisa empreendida no Jurunas, pode perceber que seria possível uma produção nesse sentido, mas tal proposta ainda está por ser realizada. Nesse sentido, abre-se uma nova possibilidade de discussão e uma nova forma de pensar a construção do material imagético.

A relação poderia então ser descrita da seguinte forma: o pesquisado-sujeito-produtor de imagens, o pesquisador-sujeito-observador das imagens produzidas, o espectador que agora observa as imagens construídas não pelo pesquisador mas sim pelos sujeitos da pesquisa. A busca não se faz apenas no sentido de uma relação dialógica na produção do material visual, mas sim na busca de perceber a diversidade de ângulos possíveis sobre um determinado assunto.



#### *Abril Despedaçado e Antes da Chuva: Uma Leitura Possível*

Antes de encerrar a presente reflexão, cabe uma breve análise do material visual de duas obras cinematográficas, *Abril Despedaçado*, um filme brasileiro dirigido por Walter Salles, e *Before the Rain* (*Antes da Chuva*), filme macedônio dirigido por Milcho Manchevski. Gostaria de deixar claro que a intenção não é fazer uma análise de ambos, mas sim uma leitura de alguns fragmentos imagéticos que serão a matéria bruta para a discussão sobre a imagem e sua força enquanto um elemento presente e atuante na vida cotidiana.

Uma camisa ao vento manchada de sangue, sangue que de vermelho agora começa a amarelar e a dar início a um novo ciclo de morte entre as famílias Breves e Ferreira, o amarelo será a cor que habitará a mente de Tonho, pois é essa cor que definirá um novo ciclo em sua vida. Logo Tonho vingará seu irmão, manchará uma camisa de vermelho e

recomeçará um novo ciclo. Essa é a tônica central do filme, a luta entre duas famílias que, em nome da honra ancestral, se destroem. O filme se presta a uma infinidade de leituras, mas não fugirei ao meu intento, e passo agora a descrever a cena que será o foco da minha discussão.

Na sala iluminada apenas pela luz pálida do lampião, o jantar se desenrola num clima de tensão. Quatro personagens, o pai, à cabeceira da mesa como a figura marcante do patriarca, a mãe e os dois filhos, Tonho e Menino, observam e são observados pelas fotos dos ancestrais que morreram em nome da honra. O pai levanta a voz com firmeza e afirma: "O sangue amarelou, Tonho! Tu conheces tua obrigação". Menino, o irmão mais novo, retruca, dizendo ao pai que Tonho não deve ir. Um tapa derruba Menino da cadeira. A força da tradição se faz presente através das várias fotos de família as quais o pai aponta e dá a seguinte explicação: "Presta atenção, Menino, teu avô, teus tios, teu irmão mais velho. Eles tudo morreram por nossa honra e por essa terra. E um dia pode ser tu. Tu és um Breves".

A foto, segundo Barthes, estabelece "uma relação com o espetáculo e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto" (1980, p. 24). No caso da cena em discussão, os mortos, no sentido literal, não precisam retornar, pois sempre estiveram presentes e direcionando a vida dos vivos. Essa relação com as várias fotos de família dispostas em ordem cronológica nas paredes da sala possibilita fazer uma genealogia de toda a disputa ocorrida entre os Breves e os Ferreira, mas também é possível perceber o quanto as fotos de família invadem a vida dos personagens de uma forma marcante. É na sala de jantar onde estão as fotos e não em outro lugar que se tomam as decisões referentes à vingança que Tonho precisa empreender. Negar esse ciclo que se renova a cada geração, usando a própria metáfora de um dos personagens, "é uma cobra engolindo outra cobra, e um dia não restará nenhuma das duas cobras", é o mesmo que negar a honra familiar construída a várias gerações e representada nos olhares inquisidores de cada um dos mortos que agora mais do que nunca estão vivos e presentes no momento da grande decisão que Tonho deve tomar.

As várias fotos que habitam a parede da sala – e nesse caso quando me refiro a habitar penso numa relação de lugar social dessas fotos, pois não é por acaso que elas estão na parede e não em uma gaveta, por exemplo – são sujeitos sociais e cada uma possui uma biografia pessoal e um espaço temporal bem definido. Na maioria são só os rostos dos

antepassados, são rostos que possuem “uma espécie de eloquência silenciosa que sem agir, de qualquer forma age” (Canevacci, 2001, p.129).

A segunda produção cinematográfica da qual analisarei alguns fragmentos é o filme *Antes da Chuva*, o qual retrata três histórias que possuem títulos bastante sugestivos para a presente discussão; são respectivamente: *palavras*, *rostos* e *imagens*. O filme é construído em forma de um mosaico que se conecta e desconecta, não de forma linear mas sim dentro de uma circularidade caleidoscópica. Seguirei a forma de mosaico e dividirei o texto em três fragmentos discursivos.

### 1 - Palavras

Kiril, um jovem monge que fez voto de silêncio, retorna ao seu quarto e encontra uma jovem albanesa que se refugia no mosteiro. Nesse encontro não são as palavras que vão habitar o quarto, pelo contrário, elas são negadas, são repelidas por Kiril, que há algum tempo atrás as abandonara.

A comunicação entre Kiril e a jovem albanesa Zamira é visual e não verbal. Olhares, gestos, toques e todo um conjunto imagético que em momento algum leva o espectador a sentir falta de uma verborragia desnecessária. O canal de diálogo entre ambos é o olhar, é através dele que surge a paixão que levará o jovem monge a quebrar o silêncio, inclusive o silêncio corporal, o qual é quebrado já no primeiro momento em que Zamira toca a mão de Kiril.

Há palavras que não precisam ser pronunciadas, visto que já estão presentes no silêncio. Nesse caso, seguindo a argumentação de Eni Puccinelli Orlandi, o silêncio enquanto esse espaço de construção simbólico-social é o que denomina de “*silêncio fundante*. (...) O homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico” (1997, p. 32). Nesse sentido, o silêncio enquanto espaço fundante quebra com a idéia deste como falta, pois na verdade o que ocorre é a queda da ditadura do verbal e a abertura para outros códigos comunicativos.

O primeiro mosaico imagético termina com a negação do verbal, os dois personagens agora fogem do mosteiro, mas são apanhados pela família de Zamira em meio aos conflitos religiosos entre Albaneses e

Macedônios, e Zamira termina por morrer fuzilada por um primo, após correr ao encontro de Kiril. A cena final fecha o primeiro mosaico, pois ao agonizar nos braços de Kiril, este tenta dizer algo a Zamira, mas esta com o indicador sobre os lábios, pede apenas que o amado preserve aquilo que os uniu, o silêncio fundante de uma relação, o se expressar sem palavras.

## 2 – Rostos

O segundo mosaico é montado com vários rostos que vão aos poucos sendo apresentados diante da lente, o rosto de Anne, que trabalha como editora em uma importante revista inglesa e já na primeira cena se depara com rostos de pessoas que vivem o cotidiano da guerra da Bósnia. A força das imagens abala o corpo de Anne que está grávida e, chocada com as fotos de guerra, corre até o banheiro para vomitar. O rosto de Alexandrer está envelhecido pelas várias guerras que teve que fotografar.

A análise vai se construir em torno desses dois personagens, Anne, alguém que seleciona fotos, e Alexandrer, o fotógrafo de guerra. E nesse caso ele não é um fotógrafo qualquer, ele é o ganhador do prêmio Pulitzer, fotografando guerras. Esse fato implicará no desfecho do último mosaico, pois uma das cobranças que o próprio personagem se faz é a questão do seu envolvimento pessoal com aquilo que faz.

Anne, ao reencontrar o fotógrafo, refere-se a Alexandrer como fotógrafo e não pelo nome, o que é uma forma de deixar claro para o leitor que a identidade de fotógrafo determina mais as relações sociais do personagem do que sua identidade pessoal como Alexandrer, pois, como a própria Anne afirma quando sabe que este pediu demissão da revista: "Você é um fotógrafo nato, não sabe fazer mais nada". Anne não deixa de destacar que o rosto de Alexandrer está mais envelhecido e nesse caso é interessante a busca de focalizar os vários rostos presentes no filme, o rosto angustiado de Anne, vivendo o dilema de voltar para o ex-marido de quem espera um filho ou ficar com Alexandrer, o rosto de Alexandrer cansado de fotografar outros rostos que expressam o sofrimento de uma guerra e que também carrega na face a dúvida sobre seu lugar nessa guerra.

Mais uma vez não são as palavras que ditam a cena, mas sim as expressões dos rostos. O rosto do prisioneiro de guerra sob a mira do fuzil, no qual se inscreve o pedido de misericórdia, o rosto do garoto

num campo de refugiados abraçado com um cachorro, o rosto que expressa a morte em vida de prisioneiros de guerra submetidos a maus tratos e violências. É nessa linguagem que “o rosto nos fala – através de uma linguagem não verbal – numa estreita conexão com a afirmação de uma nova subjetividade” (Canevacci, 2001, p. 129).

A importância que o rosto tem não está somente no título de uma das partes da obra, mas no próprio espaço reservado ao rosto. Se no primeiro episódio eram as palavras, ou melhor, a negação destas, através do silêncio, que fundava o processo de construção comunicativa através de imagens, agora o espaço fundante é o espaço do rosto, no qual, segundo a reflexão de Giles Deleuze sobre a *Rostidade*,

*A cabeça está compreendida no corpo, mas o rosto não. O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicando sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades que não existem mais sendo como buracos. Mesmo humana a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando pára de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma pára de ter um código corporal polívoco multidimensional – quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra decodificado e deve ser sobrecodificado por algo que denominaremos Rostos (1996, p. 35).*

O Rosto, com maiúscula, tem vida própria, possui uma história. É nesse espaço descrito por Deleuze como estriado e não liso que se inscrevem as diversas dimensões imagéticas das guerras, da fome, da doença, mas também do desejo, do afeto, da dor, da discórdia. No rosto do operário, a crítica à sua condição, no rosto do sem-terra, a esperança, a multidão agora tem rosto e cada rosto poderá ou não se tornar sujeito nesse emaranhado de imagens, isso só dependerá das possibilidades criadas para, emprestando a expressão deleuziana, um devir Rosto.

### 3 – Imagens

Por último, uma questão se faz presente, o lugar do fotógrafo na produção de imagens, imagens que constroem desejos, angústias,

alegrias. Alexandrer viaja para junto de seus parentes, depois de passar dezesesseis anos na Inglaterra, mas algo mudou e esse algo custará sua vida. Em uma das últimas cartas que escreve para Anne, não deixa de expor seu conflito pessoal diante do dilema de ter que estar de um dos lados de uma guerra que ele não considera sua. Eis a carta que ele escreve a Anne:

*Querida Anne, o tempo está bom. Vál chover. Queria tê-la aqui. E seu marido? Espero que esteja feliz com ele. Esse lugar não mudou, mas meus olhos mudaram como um filtro novo na lente. Eu tinha lido dito que matara. Fiquei amigo de um miliciano e me queixei que não estava conseguindo fotos chocantes "Não tem problema!", disse ele. Tirou um preso da fila e o fuzilou. "Fotografou?", perguntou. Fotografei. Tomei partido. Minha câmera matou um homem. Nunca mostrei essas fotos a ninguém. Agora são suas. Com amor. Alexandrer.*

O olhar de Alexandrer não é mais o mesmo, um novo filtro foi colocado, o que lembra o pesquisador em campo ao colocar o seu filtro e manter-se protegido atrás da objetiva, mas qual sua responsabilidade com o material produzido, quantos pesquisadores-fotógrafos já tomaram partido e invadiram espaços privados e com isso causaram prejuízos para o grupo estudado? A máquina fotográfica pode ser tão perigosa quanto um revólver, pois ela pode matar. Na expressão de Sotang, citado por Andrade, "a máquina fotográfica não viola, nem mesmo domina, embora o faça crer, penetre, invada, distorça, explore e, usando a metáfora máxima, assassine". Ao pensar a construção e a análise do material visual, não podemos esquecer que a imagem possui um espaço próprio, e uma complexidade que exige o diálogo interdisciplinar que aponta para um universo de proporções infinitas.

O mosaico se fecha, mas também se abre a novas análises. Nesse exato momento alguém está fotografando, olhando algumas imagens, imagens estão nascendo, outras morrendo e outras ainda ressurgindo com novos significados. Corpos, carros, pênis, peixes, gatos, vestidos, sorrisos, pernas, aviões... um emaranhado de imagens em que mergulhamos cotidianamente e que compõem esse enorme mosaico imagético que como o tear de Penélope nunca se dá por terminado.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Roseane de. *Fotografia e Antropologia: aliados fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade/EDUC, 2002.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- DELEUZE, Giles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- GASKELL, Ivan. História das Imagens. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Técnica Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MALINOWSKI, Bronislaw K. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do entendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1997.
- SARAIVA, Luis Junior Costa. *Lúcia, Maria, Carmen: mulheres em trânsito*. Dissertação de Mestrado. Belém: Universidade Federal do Pará, 2002.