

Fabiana Bruno

**POTENCIALIDADES DA EXPERIMENTAÇÃO
COM AS GRAFIAS NO FAZER
ANTROPOLÓGICO¹: IMAGENS, PALAVRAS E
MONTAGES**

**POTENCY OF THE EXPERIMENTATION
WITH SPELLINGS IN ANTHROPOLOGICAL
MAKING: IMAGES, WORDS AND
MONTAGES**

¹ Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

RESUMO

Este artigo se alicerça em experiências de pesquisas desenvolvidas ao longo dos últimos anos, que resultaram em um aprofundamento teórico-metodológico do estudo das imagens no campo da pesquisa antropológica. Os estudos afiliam-se a uma epistemologia e heurística do visual utilizando-se da experimentação com as grafias – da escrita e imagens – como modos de fazer capazes de potencializar as operações de “montagens” como lugar de conhecimento em antropologia. Tomando como ponto de partida um duplo questionamento antropológico sobre as imagens, acerca de temas relacionados aos arquivos de fotografias, narrativas e trajetória visuais de vida, neste artigo interroga-se: de um lado, o quê e como se afeta, se narra e se lê uma imagem e, de outro, o quê e como se mostra, se imagina e se ouve uma imagem. Nesta direção, noções antropológicas sobre as imagens (BELTING, 2004) são problematizadas, recorrendo-se ao universo das montagens “dos atlas” (WARBURG, 2010; DIDI-HUBERMAN, 2013b) – e não apenas “dos álbuns” – para perscrutar o conhecimento por imagem constituído nas intersecções do pensar e imaginar.

PALAVRAS-CHAVE: Grafias; Montagem; Atlas de imagens; Fotografias órfãs.

ABSTRACT

This article is based on research experiences developed over the last years, which resulted in a theoretical-methodological deepening of the study of images in anthropological research field. These studies are affiliated with an epistemology and a heuristic of the visual, through experimentation with the spellings - of writing and images - as an act of work capable of enhancing the operations of “montages” towards a way of knowing in anthropology. Taking as a starting point a double anthropological question about images, about themes related to photo archives, narratives and visual life trajectory, one wonders: on the one hand, what and how is it affected, narrated and read? And, on the other, what and how it is shown, imagined and heard an image. In this sense, anthropological notions about images (BELTING, 2004) are problematized, using the universe of “atlas” montages (WARBURG, 2010; DIDI-HUBERMAN, 2013b) - and not just “albums” - to peer knowledge by image constituted at the intersections of thinking and imagining.

KEYWORDS: Spellings; Assembly; Image atlas; Orphan photographs.

Persistindo no ato de interrogar às imagens, no âmbito de pesquisas realizadas ao longo da última década¹, os desafios de trabalho de abrir antropologicamente o visual desdobram-se quando se aceita a experiência “de ser olhado por aquilo que se vê” (DIDI-HUBERMAN, 2015a). Eis um lugar central nesta problemática das imagens na antropologia quando o intento é alçar o estatuto de “tornar visível”, de “fazer aparecer”, de “fazer ver”. À tentativa de “descrever” uma imagem deve-se atribuir o movimento “errático”, “obstinado” e “dilacerante” de toda “imagem-borboleta”, como nos ensinará Georges Didi-Huberman em *Falenas*² (2015a, p.10), com o ritmo de seus bater de asas e seus jogos de aparição e desaparecimento e metamorfoses. Eis uma operação de trabalho que problematiza o lugar do “aprender a ver com as palavras” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.158).

Os desafios com as imagens nas pesquisas em ciências humanas, particularmente na antropologia, implicam rigorosos “atos” e “movimentos” de trabalho: olhar, selecionar, cortar, reenquadrar, deslocar, associar, imaginar, montar e dispor de maneira a “fazer ver”. As imagens, sabemos, não são meramente objetos ou registros, mas “entidades simbólicas” (BELTING, 2005), que exigem um especial tempo de dedicação: “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

Para Aby Warburg, as imagens não poderiam enquadrar-se como objetos, pois, se assim fossem, estariam reduzidas à condição de “negar sua própria vida” e a virtude de se metamorfosearem e se moverem. Aby Warburg expressou, pouco antes de morrer em 1929, escreveu Didi-Huberman (2013a), que a história das imagens deveria ser compreendida como uma “história de fantasmas para gente grande”. Pois, os fantasmas, nas palavras de Didi-Huberman:

[...] nunca chegam a morrer, são seres de sobrevivência, vagueiam como *dibbuk* por algum lugar entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras. Um conjugar, pelas fissuras das imagens (demonstrada pela experiência colecionadas e organizadas por Aby Warburg), de um tempo que se comunica com outro. Os objetos do saber warburguiano, portanto, menos aparecem como objetos passados do que como *Urphänomene*: ‘fenômenos originários’, observados em suas sobrevivências. Eles estão sempre em movimento e, tal como certos animais marinhos, disseminam um

¹ A partir do mestrado (2000-2003), mais especialmente com o doutorado “Fotobiografias. Por uma metodologia da estética em Antropologia” (BRUNO, 2009), orientado pelo Prof. Dr. Etienne Saimain, defendido no Programa de Mídias no IA/Unicamp, dedico-me a pesquisas que conjugam o “pensamento por imagem” em conexão com temáticas como o arquivo, as fotobiografias, os álbuns de família, com a intenção de trabalhar com experimentações metodológicas e aprofundar reflexões sobre a pesquisa antropológica com e sobre imagens.

² Em *Falenas*, Didi-Huberman lança a hipótese “de que a cada dimensão fundamental da imagem corresponde, rigorosamente, um aspecto particular da vida das borboletas: a sua beleza e a infinita variedade das suas formas, das suas cores; a tentação e a aporia de um saber exaustivo sobre essas coisas frágeis e prolíferas que são as imagens e as borboletas; o paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose – esse processo através do qual um verme imundo, uma larva, se torna múmia, ninfa ou crisálida, para depois “renascer” no esplendor do inseto formado a que chamamos então, justamente, *imago* –; o jogo da gestação e da saliência, da simetria quebrada; o poder da semelhança e as rasteiras do mimetismo; o desperdício insensato das aparências e a sua alteração fatal; o valor fastamático e lendário em que a *imago* se antropomortiza incessantemente; o movimento obstinado (batimento em torno de um eixo de simetria), dilacerante (fechamento-abertura) e, por fim, errático da imagem-borboleta; a fenda psíquica contida no jogo das suas aparições e desaparecimentos; o desejo e a consumação que manifesta aos nossos olhos... E até ao próprio tipo de escrita, de saber, que tudo isso supõe” (2015a, p.10).

rastro a sua volta, um rastro de tinta, uma nuvem de escuridão que dificulta sua medição exata e seu exame com serenidade. Não tem limites precisos (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 426).

AS GRAFIAS E A EXPERIÊNCIA DAS IMAGENS

Experimentar a imagem deve levar em conta sua presença como resíduos, vestígios, exercícios, memórias, imaginação, histórias, questões passadas e profecias futuras. Deve-se considerar também que as *imagens* (fotografias, pinturas, filmes, desenhos etc.) são *grafias*, um tipo de inscrição que tal como a escrita, compõem e problematizam a antropologia em direção a uma “antropologia gráfica” (INGOLD, 2011), atuando diretamente nos modos de ver, mas também de imaginar e narrar.

Deve-se considerar que “nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem”, como dirá Alloa (2015, p.7). Diante do *ser imagem*, estamos diante de um ser fantasmal, isto é, aquilo que habita um tempo “sem tempo” ou ainda um nó de muitos tempos anacrônicos e implicados.

Etienne Samain (2012a) convida a pensar que as imagens pertencem à ordem das *coisas vivas* e ao tempo “plural”. Apesar de mostrarem tudo (como revelações) num instante prévio, ressalta Samain, as imagens “recusando-se dizer de antemão o que pensam ou pensarão conosco, se oferecem e se oferecerão, no nosso presente, ao mesmo tempo, como revelações, como memórias e como desejos (SAMAIN, 2012, p. 153-154). Isto é, as imagens carregam tempos heterogêneos e montagens temporais profícuas para convocar o nosso olhar sobre a história e para acionar memórias e desejos.

Se admitirmos, deste modo, que toda imagem pertence à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate. Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante (SAMAIN, 2012a, p. 158).

Samain faz referência às reflexões de Gregory Bateson, reivindicando a emergência de uma nova epistemologia da imagem: um pensamento sobre as imagens como o lugar das “*ideias* que se encontram *nos fenômenos* – não somente as ideias que estão na minha cabeça, mas as ideias que se entrecruzam nos fenômenos organizados – e se apresentam em forma de camadas” (BATESON, 2000, p. 318).

Hans Belting (2004) nos ajuda a compreender a natureza de toda imagem ao reivindicar uma abordagem antropológica de pensamento, extrapolando, por exemplo, um âmbito artístico, para analisar a questão “o que é uma imagem” e mais propriamente “como funciona uma imagem”. Para o autor, é o processo de evocação que perdura em nossa concepção de imagem. Ele dirá, “a imagem pode até viver em uma obra de arte ou em um suporte (fotografia, pintura ou vídeo), mas não coincide com ela” (2005, p. 66). Para Belting, a imagem só faz sentido

quando somos nós que a indagamos. “As imagens *acontecem* entre nós que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fitam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior” (BELTING, 2005, p. 69).

PENSAR POR IMAGENS: DUPLA EXPERIÊNCIA, DUPLO QUESTIONAMENTO

Com base nas reflexões aqui expostas, torna-se relevante indagar como trabalhar com uma postura do “olhar”, “pensar” e “escrever” com imagens, partindo efetivamente de uma experiência e de uma experimentação visual. Como uma composição de palavras, que se experimenta por meio de uma “mesa de imagens” (Didi-Huberman, 2013b), poderia ensinar sobre o ato de ver?

Rilke, defendeu que “ver no sentido radical consiste em aceitar a experiência – o risco, o desafio, a cedência – de ser olhado por aquilo que se vê (...)” (RILKE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 158). “Aprender a ver”, deste modo, a partir do que retoma Didi-Huberman em Rilke, “seria portanto não procurar palavras para dizer o que vemos, mas sim encontrar as palavras para que seja dito e inscrito que somos olhados, abertos, transformados por aquilo que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 158). O autor salienta que “ver jamais pode passar sem palavras” e sugere que “aprender a ver” supõe, então, as palavras ou, mais exatamente, um trabalho, uma ascese sobre a palavra” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 158-159).

Ao problematizar essas reflexões sobre experimentar o “ver”, “o dizer” e o “escrever” retomo as experiências de pesquisas anteriormente desenvolvidas e percorrerei, a título de um exercício, um questionamento antropológico em duas vertentes: de um lado, *como se conta e se lê* uma imagem (em uma fotobiografia) e, de outro, *como se mostra e se imagina* uma imagem antropológica (em uma fotografia órfã, destituída da narração de uma história prévia).

O *primeiro questionamento* nasceu da experiência de minha pesquisa de doutorado, quando trabalhava em torno das Fotobiografias, sobre a constituição de narrativas visuais de vida, a partir de fotografias guardadas por pessoas idosas em álbuns, arquivos e caixas. Tendo construído com essas pessoas, álbuns visuais fotobiográficos a partir de suas escolhas e montagens, pude refletir sobre questões, tais como: Como se narra/conta sobre uma vida, a partir da escolha e montagem de fotografias colecionadas ao longo de uma existência? O que se narra? E depois, como podemos mostrar, visualmente, ou fazer ver, o que se conta por imagem?

O *segundo questionamento* foi despertado em pesquisa recente – que merecerá outros aprofundamentos no futuro –, enquanto desenvolvia no âmbito do meu pós-doutoramento³ uma investigação sobre fotografias vernaculares que

³ Este pós-doutorado intitulado “Arqueologias da imagem: A poética do abandono nas operações de (re)montagem dos álbuns de família” foi supervisionado pela Profa. Dra. Suely Kofes, no Departamento de Antropologia, do IFCH-Unicamp (CAPES), 2013-2016.

havam sido abandonadas e/ou destituídas de álbuns ou arquivo familiar. Fotografias que deixaram para trás o lugar de uma narração praticada (aquela que costumava ser contada por um “guardião” e “narrador” das memórias da família) e podem ser encontradas expostas na condição de mercadorias de segunda classe, em barracas de feiras ocasionais ou permanentes, mercados de pulgas ou até mesmo dispensadas em lixeiras ou demolições de prédios urbanos. O que podem *mostrar* estas imagens desatreladas de histórias de família? Como *imaginar* estas fotografias, para além de seu suposto passado, quando redescobertas em outros tempos? A quais outros destinos poderiam *superviver* estas fotografias, depois de sua desapareção do álbum de família, se lançadas à possibilidade de viajarem muito mais longe, numa outra vida pós-álbum.

Movimento 1

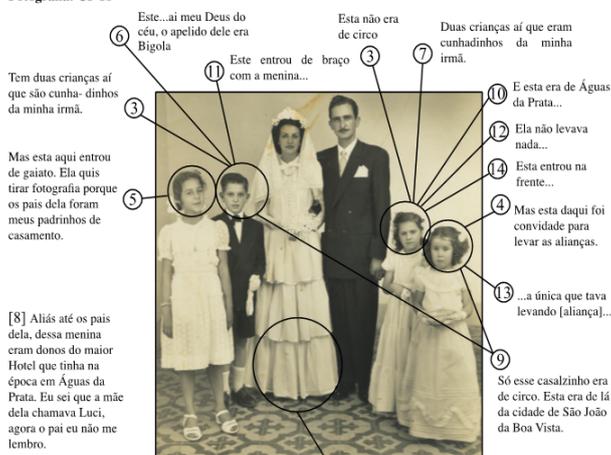
No trabalho de campo vivenciado ao lado das pessoas que participavam da pesquisa de doutorado, tive a possibilidade de refletir e aprofundar a dimensão da evocação. A partir da qualidade de trabalho da memória desses interlocutores diante de suas imagens, fui observando a *maneira de contar* as suas fotografias escolhidas para uma fotobiografia.

Retomarei uma fotografia de casamento, a de Dona Celeste Pires da Costa Ferrari, recolhida no contexto da pesquisa sobre Fotobiografias, para exemplificar.

Percursos da Memória Visual de Dona Celeste

Informante: Celeste Pires da Costa Ferrari

Fotografia: CF 18



Tá linda essa viu... Aqui tem dois metros de pano. Eu pedi para a costureira fazer a parte de baixo em godê pra depois pregar os babados. Eu queria que ficasse bem-rodado. A bandida não fez feito um saco?! É, ela fez um saco assim e pregou (...) com babado sim, mas eu queria bem godê a parte e ela me fez isso daí. Ah, mas olha, eu senti tanto ... chorei ... Ah, mas o que que eu vou fazer?

[2] Eu tive que aceitar porque a gente não tinha dinheiro, o circo não dava, principalmente em dezembro, tempo de chuva, quase a gente não trabalhava. O pano mesmo foi o Walter que me deu (...)
Bom, quando nós casamos eu estava doente, pra variar. Tava com úlcera no duodeno, mas ele quis casar né, não quis adiar. Então, eu já estava meio doente. Foi com um pouco de sacrifício até que casamos, porque ele também naquela ocasião era empregado numa farmácia, não era rico, o pai era sapateiro e a mãe dona-de-casa, mas eles não eram ricos. Mas como diz que o amor é cego, eu não sei o que ele viu em mim. Palavra! Olha, eu te juro, eu não sei o que esse moço viu comigo. Era pobre, não tinha riqueza, não tinha nada, nem dinheiro quase para o casamento não tinha. Estava doente, era quatro anos mais velha que ele e finalmente eu era de circo, né? Você acha que uma família do lugar vai concordar, vai consentir que seu filho case com uma moça de circo, principalmente comigo que tinha todos estes defeitos? Mas graças a Deus casamos e fomos muitos felizes até muito! Ele era um homem, muito bom, muito prestativo ... ele não era de muito carinho, muita coisa não, porque a mãe dele era assim, a mãe dele tinha um ciúme louco do filho, né... E às vezes quando ele chegava em casa, da farmácia, que ele ia me beijar ela falava, vocês não tiveram tempo quando solteiros, agora vai ficar com esse melado aí? Ela falava, que ela era brava... Mas assim mesmo moramos dois anos na casa dela...o que ele ganhava não dava pra..., ele ajudava na casa, né? Não dava pra pagar o aluguel da casa... Depois Pedreira numa farmácia, depois quando viemos de lá, eles compraram a farmácia e voltei a morar com ela, porque não tinha lugar. Daí o que era antigo dono da farmácia nos cedeu um quarto (...) e já tinha a minha primeira filha, a Ivani (...). Os três anos que eu morei ali sofri muito, porque ele tacava cada indireta(...)

Imagem 1: Diagrama montado a partir da transcrição da narração de Dona Celeste em torno de sua fotografia

Com esta fotografia em mãos, escolhida entre outras de seu conjunto de 28 imagens selecionadas, Dona Celeste inicia a narração a partir de um detalhe do vestido de noiva (veja diagrama com a transcrição da narrativa no momento em que ela escolhe esta imagem para sua fotobiografia). Como numa espécie de “punctum barthesiano” (BARTHES, 2012 [1984]), a sua narrativa é detonada pelo barrado do vestido (ponto 1 marcado com um círculo O, dentro do quadro fotográfico): “Tá linda essa viu... Aqui tem 2 metros de pano. Eu pedi pra costureira fazer a parte de baixo bem godê para depois pregar os babados. Eu queria que ficasse bem-rodado. A ‘bandida’ não fez feito um saco? (...) Ah, mas olha... eu senti tanto... chorei...” Deste ponto visual, o babado do vestido, Dona Celeste transcorre para fora do quadro fotográfico. O ponto [2], marcado entre colchetes, demarca como a narrativa de Dona Celeste passa a se referir às dificuldades econômicas vividas com o trabalho no circo, seu problema de saúde (uma úlcera no duodeno), a frustração e as dificuldades das relações vividas entre familiares do marido que era farmacêutico, os incômodos e as tristezas vividas diante dos padrões preconceituosos da época que eram atribuídos a uma mulher circense.

Tendo feito esta longa viagem mais distante dos elementos visuais pertencentes à superfície visível do quadro fotográfico, Dona Celeste volta a percorrer os pontos 3, 4, 5 e 6, 7, 9, 10, 11 e 12 facilmente identificáveis no campo do visível da fotografia. Assim, apresenta as crianças que eram “damas de honra” do casamento atentando-se para aquelas que foram convidadas e outras que “entraram de gaiato”, aquelas que eram do circo e outras que não. Dona Celeste termina sem fazer uma referência direta à presença visual de seu noivo – o único que não é apontado diretamente na fotografia – mesmo não havendo uma razão explícita para tal esquecimento. Ao contrário, em [2] Dona Celeste narra: “Graças a Deus nós casamos e fomos muito felizes até muito!”. Há um emaranhado que distancia e aproxima esta fotografia de um padrão daquilo que previamente designaríamos como uma pose fotográfica ou um retrato fotográfico de noivos e crianças “damas de honra”.

A fotografia, a partir de como Dona Celeste constrói sua narrativa, nos instiga a perguntar se esta imagem escolhida cumpre mesmo o papel de “testemunho” e de “objeto” vinculado às memórias de seu casamento. Instiga ainda a tentar saber como se conta um casamento, a partir de uma pose, cujo padrão visual remete à escrita de uma legenda descritiva: “fotografia do casamento”. O que haveria nesse intervalo constituído entre o que mostra uma fotografia – e advém de um reconhecimento prévio e assegurado por um “saber” anterior normatizado – e aquilo que poderia ser da “aparência”, da “experiência” da imagem atribuída a uma narrativa?

A problematização da narrativa desta imagem nos faz refletir para além dos sistemas binários (significante e significação). As imagens acionam um não-saber que se entretém com o saber, nos dirão autores como Didi-Huberman (2018) e será necessário, na concepção dele, a partir de Aby Warburg, trazer para o mundo das imagens os seus fenômenos oscilatórios: “aqueles que se dão entre

dois sentidos, que só pode advir no entre dois tempos de uma escansão, de uma síncope rítmica, seja na articulação de uma frase, seja no *continuum* de uma imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 421).

A imagem é operadora de eclosão e não se reduz a uma visão sinóptica (ALLOA, 2015).

“entrelaçamentos temporais, quiasmas de olhares, as imagens não saberiam propriamente ser localizadas nem aqui e nem lá, mas constituem precisamente esse entre que mantém a relação. Como tais, as imagens requerem uma outra forma de pensar que suspenderia suas certezas e aceitaria se expor às dimensões de não saber que implica toda experiência imaginal.” (ALLOA, 2015, p. 16)

Movimento 2

Tendo percorrido o primeiro movimento, procurei considerar um outro conjunto de problemáticas em torno do visual, em especial aqueles despertados por estudos empreendidos a um acervo de fotografias vernaculares anônimas, que um dia pertenceram a um álbum ou guardados de família⁴. A partir de um arquivo de fotografias-órfãs⁵, termo aqui designado para tratar das fotografias vernaculares anônimas, em sua maioria de família, encontradas descartadas e abandonadas dos álbuns de família em lugares de descartes, bazares ao ar livre, feiras e comércios alternativos, procurei neste *segundo movimento* refletir *como se mostra e se imagina* uma imagem.

Para conhecer este arquivo de fotografias órfãs, impõe-se a necessidade de criar, inventar e desdobrar estratégias e experimentações. As fotografias-órfãs desafiam questões antropológicas ao “sobreviverem” ou “superviverem” anonimamente e destituídas de um saber prévio, abandonadas da potência narrativa dos álbuns e de histórias. Perdidas ou desvinculadas de uma identificação e da guarda de uma família, fora de um álbum, conformam outras histórias das próprias imagens de família. Fotografias agora dispersas no mundo colocam em suspensão a noção de sequencialidade da história, de memória dominante dos álbuns, para alçar essas imagens a uma atmosfera de percepção e expressão a um tipo de demarcação para além de ritos domesticados dos corpos enquanto pose fotográfica.

As fotografias-órfãs constituem-se também um tipo de matéria para problematização antropológica sobre como operar diante destes amontoados visuais, séries e lotes de fotografias descartadas, anônimas. Cabe perguntar, *antes*

⁴ No exame da destinação das fotografias que “perderam” a sua potência de narração atrelada à montagem familiar, investiguei, especialmente em minha pesquisa, imagens fotográficas que se encontram em um espaço fundado para abrigar álbuns e fotografias abandonadas – a *Conserverie Nationale de l'Album de Famille*, instituição mantida pela associação *C'était où ? C'était quand ?*, em Metz, na França. O espaço funciona como um ponto de reencontro de álbuns e fotografias de família, que são reunidos a partir de sua condição de abandono por suas famílias. Esses álbuns, em geral, são oferecidos ou encontrados sem muitas referências sobre a história da família e passam a incorporar produções artísticas e ficções literárias. Integrei a esta pesquisa também exemplares de fotografias que adquiri em mercados de pulgas e feiras de antiguidades, bem como aquelas que encontrei abandonadas em lixeiras.

⁵ Este termo foi cunhado durante a minha pesquisa de pós-doutorado “Arqueologias da imagem: A poética do abandono nas operações de (re)montagem dos álbuns de família”, IFCH- Unicamp, 2013-2016.

de tudo e na condição de um não-saber, quais aspectos se tornam visíveis e quais as evidências se impõem aos nossos olhos, *para depois* interrogar, efetivamente, às imagens como conhecimento.

Os atos que seguem são experimentações visuais tomadas aqui simplesmente para problematizar e abrir novas questões sobre como a experiência *das* imagens e *com* as imagens podem se constituir um conhecimento que se dá também a partir de um não-saber e não apenas pelo lugar da representação e da relação entre *significante* e *significado* ou ainda de *interpretação*. A tentativa é no sentido de experimentar como as imagens podem operar conhecimento pela imaginação, isto é, por relações engajadas às analogias e associações com as coisas e a memória do mundo.

ATO I SELECIONAR, CORTAR, DESTACAR E REENQUADRAR.



Imagem 2: Detalhes de fotografias vernaculares anônimas/(Coleção: Fotografias Órfãs/ Acervo Fabiana Bruno)

Tendo me lançado, antes de tudo à condição de “um não-saber” e às evidências do ver outros empreendimentos nos reclamam. Os desafios sobre como descrevê-las e etnografá-las visualmente encontram-se na contramão de uma representação. Tento ver. Para tanto, seleciono, corto, destaco, reenquadro. Inclino-me a destinar as imagens a um lugar de experiência, sensações e emoções.

Uma recomposição de histórias de fotografias-órfãs em estado de restos, daquilo que nunca entrou para o álbum ou daquilo que foi arrancado, rasgado, cortado ou destituído de um arquivo familiar pressupõe ao observador também um papel transitório. Isto é, em errância e em descolamento com os modos anteriores estabelecidos para a construção de conhecimento em suas relações com a palavra e a escrita. Imagens que supostamente poderão mostrar o que não mais se quis mostrar – o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas – apresentam-se mudas e profundamente silenciosas.

ATO II

DESENHAR LINHAS, CONTORNAR, ABSTRAIR, FOCALIZAR.



Imagem 3: Desenhos livres de contornos feitos a partir de um conjunto de fotografias anônimas

As fotografias-órfãs reclamariam um outro lugar de memória e uma outra história fotográfica vernacular das famílias, quando recolhidas de espaços sociais “marginais” como mercados de pulgas, feiras de usados, lixeiras de reciclado etc.?

Estes materiais revelam corpos retratados e sobrevivências de histórias. O próprio gesto dos corpos, aqui desenhados como contornos de figuras, demarcam expressões sensíveis. Linhas, vazios, contornos tentam focalizar corpos. As fotografias mudas e silenciosas atestam uma maneira de registrar/fotografar. Há uma política estética dominante na inscrição desses corpos?

A abstração da fotografia (em seu preenchimento), quando tornado desenho, permite descrever pelo contorno aquilo que reconhecemos como visível, mas escapa como palavra. Para onde a palavra falha, há corpos e gestos contornados. Estaríamos mais perto das imagens como expressões sensíveis?

ATO III ELEGER, JUNTAR, FUNDIR, RELACIONAR.



Imagens 4, 5, 6 e 7: Fotografias anônimas colocadas em relação através das sobreposições de seus quadros.

Por correspondências ou analogias, dispostas num conjunto, as imagens reforçam o sintoma de gestos que atravessam as muitas imagens de família. Como se estivéssemos em um *longo filme que projeta excessivos quadros por segundo*, é assim a experiência de olhar fotografias órfãs e tentar encontrar relações entre elas e nós. Diante delas estamos escrevendo a nossa própria história, aquela que já vivemos com nossas fotografias, mas também aquelas que gostaríamos de ter vivenciado a partir de cenas anônimas que encontramos.

Entre recorrências do visível dessas fotografias, vemos corpos e gestos que se entrelaçam, emoções que se expressam e nos afetam. Espécies de amontoados vivos, estas fotografias não cessam de se deslocar: aquilo que atrelávamos a uma história particular parte em direção a um outro território, ao da história de muitos, em espécies de fusões que se sobrepõem, ora para gerar evidências, ora para produzir apagamentos.

Apartadas de seu tempo, as fotografias-órfãs ressuscitam um conteúdo

para quem as adota. Algo nelas reclama uma presença como personagens protagonistas de levantes silenciosos e de sofisticadas estratégias de interjeição sobre as coisas do mundo. É como se lá houvesse um ponto cego que entra em contato com a imagem e passa a ser visto. Uma perspectiva de relação, um “ato de olhar” (SEVERI, 2004), que se dá na interioridade do observador. Desta maneira, acerca das fotografias-órfãs, poderíamos arriscar a dizer, operam como desmontagem da sedimentação de memórias dominantes.

MONTAGEM E ATLAS: MODOS DE CONHECIMENTO

O conjunto de questões apresentadas, que ainda merecem aprofundamentos e revisões futuras, impõe desafios epistemológicos à Antropologia Visual e à Antropologia da Imagem, em especial a estatutos como o da observação e da descrição, quando destinados a uma outra maneira de ver, sentir e se corresponder por meio da imagem e da imaginação. Para aprofundar este território de problematização, embasada por pesquisas realizadas, em torno de histórias visuais de vida, e mais recentemente por meio dessas fotografias-órfãs, tenho procurado lançar-me a uma reflexão acerca da experiência visual de um “atlas” da família e não mais de um “álbum”. Se no dispositivo álbum de família, o ritual de memória era constituído para contar (narrar) e conhecer uma história familiar, diferentemente, o dispositivo do *atlas* supõe a experiência de “ver” e “experimentar” visualmente as fotografias vernaculares para saber algo.

A montagem, na forma de um atlas, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias. Renuncia a contar “uma história”, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar complexidades do tempo e da história viva das imagens. Desde Warburg, defende Didi-Huberman (2013b), os atlas têm modificado com profundidade as formas de pensar as imagens e convidado um grande número de pesquisadores e artistas a repensarem por completo a forma de compilação e remontagem.

A abertura de pensamento trazida pela experiência do historiador da arte e antropólogo ainda é um desafio, uma vez que Warburg, pai da iconologia, não conseguiu em vida concluir *Atlas Mnemosyne*, uma obra composta entre 1924 e 1929. A obra permaneceu inacabada, deixando, sobretudo, um legado raro e de introspecção, contendo todos os seus originais diários e manuscritos, bem como inúmeras versões das pranchas que ia elaborando e re-elaborando ao longo dos anos, pensando e repensando por imagens, e compondo diferentes versões. Esses arquivos, originais, depositados no *Warburg Archive* do *The Warburg Institute* (*University of London*) são uma espécie de tesouro inesgotável de trabalho e atestam para os recursos imponderáveis das imagens como conhecimento.

Em pesquisa realizada no *Warburg Archive*, no inverno de 2017, a atmosfera que tomou o meu campo de leitura frente aos originais de *Mnemosyne* foi de um modo de operação exigente e muito sofisticado capaz de reunir tempo histó-

rico, erudição e interrogações de um autor atento às dinâmicas de seu tempo. Ao mesmo tempo, um autor com uma liberdade expressa para indagar não somente as imagens, mas uma *ordenação das imagens* em relação ao imperativo do tempo, das relações de poder, do pensamento simbólico e de um tom de transgressão no que se possa julgar como fronteiras existentes entre imagem e escrita. Warburg operava com imagens assim como se redige este texto. Este *modus operandi* notadamente flerta com fenômenos e processos criativos guiados pela emoção e expressões. Ante os ensaios, traços e desenhos sobre as imagens, emerge uma percepção sobre o quanto, para os olhos de Warburg, imagens são palavras, talvez sons, mas, fundamentalmente, pensamentos. Ao nos deixar o legado de *Mnemosyne* e partir no último ano da conflituosa década de 1920, o autor nos permite ver e sentir o grande léxico de um silêncio invertido em sua forma enigmática de lidar *com* e *por* imagens em um pensamento singular.

Por meio de sua maneira de pensar, Warburg renovou a forma de compreender as imagens, pois não tratou mais de sintetizar, nem descrever e nem classificar as imagens. Nos termos de Didi-Huberman (2013b, p. 11), o atlas apresenta-se como “uma forma visual do saber, uma forma sábia de ver”. Diz o autor, que o atlas perturba quaisquer limites da inteligibilidade e lança uma impureza fundamental: “o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Introduce o diverso, o múltiplo, a hibridez de toda montagem (...). Inventar, entre tudo, zonas insterísticas de exploração, intervalos heurísticos” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 12).

Atlas Mnemosyne, define com razão Didi-Huberman, constitui uma parte importante de nossa herança estética, a de inventar uma forma, uma maneira nova de dispor imagens entre si; uma herança epistêmica, que inaugura um novo gênero do saber e que continua marcando profundamente nossos modos contemporâneos de produzir, expor e compreender as imagens (2013b, p. 19). Os atlas podem “corresponder a uma teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível”, pois trata-se de “uma ferramenta inesgotável dada a abertura de possibilidades, uma vez que o seu motor é a imaginação”.

A composição de um atlas de fotografias-órfãs terá a pretensão de procurar evidenciar pela experiência do olhar, do imaginar e da memória, relações entre imagens de família. As imagens do descarte, órfãs, mais do que narrar, procurarão mostrar e evocar memórias. A despeito desta noção de representação de uma história singular, entre as fotografias órfãs de família, sobrevive um legado de ancestralidade de gestos e emoções.

Sobretudo, sobrevivem, pois “diante de uma imagem, enfim, temos de reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.16).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, E. (org.). **Pensar a Imagem**. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética).

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 (Original publicado em 1984).

BATESON, Gregory. The Cybernetics of 'Self': A Theory of Alcoholism. In: _____. **Steps to an Ecology of Mind**. Chicago, The University of Chicago Press, 2000 [primeira publicação em 1972], pp. 309-37.

BELTING, Hans. **Pour une Anthropologie des Images**. Paris: NRF-Gallimard, 2004.

_____. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Ano 6, v.1, n. 8, Rio de Janeiro (UERJ) pp. 64-78, 2005.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Obras escolhidas; v. I) 7a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRUNO, Fabiana. **Fotobiografia. Por uma Metodologia da Estética em Antropologia**. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. Uma antropologia das “supervivências”: as fotobiografias. In: SAMAIN, E (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. Fotografias órfãs: atlas, imaginação e conhecimento em antropologia. In: **Conference Proceedings - Anais 18th IUAES Word Congress**; Miriam Pillar Grossi, Simone Lira da Silva [et al] (org.). Florianópolis: Tribo da Ilha, 2018. Disponível em: acesso: https://www.pt.iaaes2018.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=766. Acesso em dezembro 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015a.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

_____. **Imagem Sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013b.

_____. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012 – abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em dezembro 2019.

_____. **Imagens-Ocasões**. 1 ed. São Paulo: Fotô Editorial, 2018. Organização de Fabiana Bruno e tradução de Guilherme Ivo.

INGOLD, Tim. **Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description**. Londres: Routledge, 2011.

RILKE, R. M. **Os Cadernos de Malte Laurids Brigge**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

_____. **Cartas a um Jovem Poeta**. São Paulo: Globo, 2001.

SAMAIN, E (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012a.

SAMAIN, E. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visuali-**

dades, Goiânia, v. 10. P. 151-164, 2012b.

SEVERI, Carlo. Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire, **L'Homme**, n. 165, 2003, pp. 77-128.

_____. **Le principe de la Chimère**. Une Anthropologie de la mémoire. Paris: Éditions Rue d'Ulm/ Presses de L'École normale supérieure, 2007. Original italiano: 2004.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones Akal, 2010. Versão alemão: 2000.

AUTORA

Fabiana Bruno

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: fabybruno@uol.com.br