

ARQUIVO E IMAGENS: QUESTÕES HEURÍSTICAS E VISUAIS ANTE A ABERTURA DO ARQUIVO KAMAYURÁ DE ETIENNE SAMAIN

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.153568](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.153568)

ORCID

<https://orcid.org/0000-0002-2826-4628>

FABIANA BRUNO

L'AGRIMA, Universidade Estadual de Campinas,
Campinas, SP, Brasil, 13083-896
lagrimaifch@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo tem como propósito apresentar uma reflexão sobre os resultados metodológicos e de uma experimentação visual no curso de uma pesquisa antropológica, que se colocou diante do desafio ontológico de abrir um arquivo de 500 fotografias adormecido durante quase quatro décadas. O arquivo, constituído por imagens que retratam os índios Kamayurá, do Alto Xingu, pertencentes ao acervo pessoal do antropólogo Etienne Samain, foi interrogado à luz da sua própria condição de silêncio e do imperativo de privilegiar, antes de tudo, o ato de olhar e escutar as imagens. Neste artigo, o leitor poderá conhecer o percurso metodológico traçado, acompanhando parte de seus resultados provenientes de uma dupla experiência realizada com esse arquivo fotográfico: a da pesquisadora e a do próprio produtor das imagens. Em seguida, poderá examinar a experimentação visual das *Cartas Poéticas de Imagens*, constructo de uma experiência de montagem visual com as fotografias do arquivo.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; fotografias;
metodologia; experimentação;
antropologia.

ABSTRACT

This article aims to present some considerations on the methodological results, as well as the results from a visual experiment developed during

KEYWORDS
File; photographs;
methodology; experimentation;
anthropology.

an anthropological research, which was presented with the ontological challenge of opening a 500 photographs file that was asleep for almost four decades. The file with images portraying Kamayurá indigenous persons from Alto Xingu, belonging to the personal file of the anthropologist Etienne Samain, was inquired in light of its own condition of silence and the imperative of privileging, in the first place, the act of looking and listening to the images. In this article, the reader will be able to know the methodological course traced, following part of its results from a double experience carried out with this photographic file – the researcher’s and the image producer’s himself. Thence, it is possible to examine the visual experimentation of the *Images Poetic Charts*, the construct of an experience of visual assemblage with the file photos.

INTRODUÇÃO

Na primeira parte deste artigo, apresentarei a experiência metodológica de trabalho estabelecida no curso de uma pesquisa¹ situada no campo antropológico que se dispôs a refletir sobre o ato de abrir e investigar visualmente a vida de um arquivo de fotografias. Especificamente, eu estava diante de materiais pertencentes ao antropólogo Etienne Samain,² resultado de sua expedição junto aos índios Kamayurá do Alto Xingu (1977), arquivados durante quase quatro décadas na biblioteca de seu autor.³

1. Refiro-me à pesquisa de pós-doutoramento intitulada “Poéticas das imagens desdobradas. Ante a abertura do acervo fotográfico indígena de Etienne Samain”, sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP n° 2011/11958-5), vinculada à ECA-USP, 2011-2013.

2. Etienne Samain nasceu na Bélgica e é teólogo e antropólogo. Vive no Brasil desde 1973, tendo se dedicado à carreira docente como professor do Instituto de Artes do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Conviveu com as comunidades indígenas Kamayurá do Alto Xingu (MT), em 1977-78, e Urubu-Kaapor (MA), em 1980-81, e, desde então, dedicou-se ao estudo das narrativas míticas, aproximando-se de uma antropologia da comunicação e da arte, com especial interesse em pensar a comunicação humana. É autor da obra *Moroneta Kamayurá* (1991), organizador de *O Fotográfico* (2005) e de *Como Pensam as Imagens* (2012). Tempos depois de sua vivência com os índios e o encantamento pela natureza dos mitos, Samain passou a depositar um profundo interesse pelas imagens. Em sua reflexão mais atual, decorrência de um consolidado de conhecimento gerado por longos anos de estudos sobre as questões da imagem, Etienne Samain insiste na importância de redescobrir não apenas as funcionalidades heurísticas das imagens, mas os seus valores de uso pela sociedade humana.

3. Neste artigo, Etienne Samain é citado como *produtor* em alusão a uma categoria atribuída àquele que produziu as imagens e as armazenou com a intenção de – embora despretensiosamente, como ele mesmo cita neste texto – num futuro não especificado “um dia voltar a rever” a sua produção.

Estabelecido um mecanismo original de trabalho de abertura deste arquivo, ancorado em duplo olhar – o da pesquisadora e o do produtor do arquivo –, o percurso metodológico partiu de uma análise de cerca de 500 fotografias e culminou na seleção de sete séries (32 fotografias e sete duplas coleções de textos), as quais foram comentadas e trocadas entre a pesquisadora e o produtor do arquivo. Ali, a pesquisa fincava seus alicerces e se firmava com a finalidade de conviver e buscar desvendar o que teriam a nos dizer as imagens adormecidas, agora revisitadas e convidadas a um pacto de dupla indagação, tanto pela pesquisadora como por seu produtor.

Na prossecução dessa linha metodológica, o leitor conhecerá a experimentação da operação de montagem constituída para esse percurso, a qual intitulamos de Cartas Poéticas de Imagens. A categorização de cartas inspira-se na análise das séries de imagens selecionadas e nas reflexões relativas ao desafio de interrogar e fazer pensar um arquivo – dando confiança à experiência de conhecer questões solitárias e silenciosas das imagens, àquilo que se abriga nos entremeios, em suas lacunas póstumas e aspirantes a armazenar tesouros de significações –, concebidas assim, a partir do desdobramento dessas séries de imagens selecionadas e postas como conteúdo de observação e pensamento.

Se, por um lado, explorar a lógica de quem visita um arquivo e descobre as suas imagens pode abrir a possibilidade de *imaginar para conhecer*, sem conhecimento prévio, de outro ângulo, percorrer a lógica de visitar um arquivo a partir do olhar do próprio produtor, neste caso o próprio autor das fotografias, desdobrou a experiência de uma memória viva, com suas dinâmicas de lembrança e esquecimento, quando orientada pela singularidade de uma metodologia de trabalho com as imagens e suas intermitências.

O CONTEXTO DO ARQUIVO

Confiar que um arquivo é um sistema vivo é oferecer escuta atenta a todo um corpo sensorial, uma convicção de que, para além de sua materialidade em um arquivo e seus “anéis de saturno”, existirá uma camada de elementos não codificáveis à primeira vista. Uma atmosfera de problemáticas que dialoga com reflexões propostas por autores como Elizabeth Edwards (2009), quando, ao estudar levantamentos fotográficos na Inglaterra entre 1885 e 1918, com base na produção de fotógrafos amadores,⁴ registra suas experiências acerca do significado das práticas materiais da fotografia e seu arquivamento. Edwards (2009) argumenta

4. Tratava-se de pesquisar fotografias produzidas por uma gama social de fotógrafos amadores: fotógrafos de *hobby*, membros de clubes de câmara locais e seções fotográficas de sociedades de história natural, arqueológica e antiquária que produziram registros visuais de assuntos de “interesse histórico” para o benefício das gerações futuras.

que as fotografias não devem ser entendidas apenas através de análise de conteúdo, mas como objetos que constituem *performances* materiais capazes de evidenciar valores de uma imaginação histórica afetiva. Para ela, em termos metodológicos, é necessário empregar uma “hermenêutica material”, o que implica, explica a autora, prestar atenção a coisas e práticas, “movendo a análise de fotografias de questões não apenas de representação, mas para questões de prática material” (2009, 150).

Se os mistérios das imagens estão salvaguardados numa outra cápsula, como uma pérola protegida pela ostra, e o arquivo – como um sistema vivo – abriga também ruídos inaudíveis a um movimento de *reconhecimento*, restava-me procurar ver e interrogar esse arquivo à luz do seu próprio silêncio, o que significava encará-lo como algo tomado por uma atmosfera de expressões e sentidos desafiados pelo olhar. Estava ciente de que caminhava por terrenos de tensão que requeriam esforços para propor questões e uma metodologia à altura, para que, diante das práticas etnográficas, pudesse persistir em busca de diálogos.

Era necessário considerar, como adverte Cunha (2004, 292), que:

Apesar da familiaridade da antropologia com os arquivos, a relação entre ambos esteve sujeita a diferentes apropriações. A identificação da pesquisa em arquivos com as práticas antropológicas, entre elas a pesquisa de campo e a produção de etnografias, permanece sendo alvo de tensão. Tem sido associada à impossibilidade de *estar lá* e a formas secundárias de contato entre observadores e “nativos” mediadas por camadas de interpretação intransponíveis e contaminadas.

Cunha propõe reflexões fundamentais ao lançar indagações como: “O que dizer então quando os antropólogos se voltam aos arquivos como um *campo* de onde pretendem observar e refletir acerca das práticas de seus pares e das perspectivas que as informam (ou informavam)?” (2004, 294). Ou ainda: “Mas, afinal, quais são as fronteiras que delimitam e os critérios que definem o que tenho chamado *arquivos etnográficos*?” (2004, 295).

Para a autora, não há uma clara distinção entre o que os arquivistas definem como sendo “pessoal” e “profissional”, pois “domínios *pessoais* por vezes informam aqueles tratados como *profissionais* e vice-versa”:

Assim como outros arquivos científicos, aqueles que reúnem documentos escritos, visuais e iconográficos recolhidos, produzidos e/ou colecionados por antropólogos durante a sua trajetória profissional e pessoal caracterizam-se pela sua estrutura fragmentária, diversificada e, paradoxalmente, extremamente subjetiva. Os arquivos etnográficos e seu duplo, os *arquivos pessoais*, são construções culturais cuja compreensão é fundamental para

entendermos como certas narrativas profissionais foram produzidas e como sua *invenção* resulta de um intenso diálogo envolvendo imaginação e autoridade intelectual (Cunha 2004, 295-296).

A respeito das imagens do arquivo de Etienne Samain, eu tinha conhecimento, haviam sido produzidas, reunidas e armazenadas – ao lado de conjuntos de documentos e objetos sobre os índios Kamayurá, do Alto Xingu – após a realização de duas expedições antropológicas⁵ e a publicação de um livro sobre os mitos. Poderia até reconhecer algumas delas, pelo fato de ter lido *Moroneta Kamayurá*, o livro publicado sobre o estudo dos mitos Kamayurá, acompanhado precisamente de 40 imagens em sua primeira parte.

Essas fotografias, ao lado de mais outras centenas de imagens do arquivo, estavam ali no espaço de uma preciosa biblioteca de seu produtor, o antropólogo Etienne Samain, que deu às imagens o lugar de abrigo que julgava adequado, uma ordenação pessoal que levou a estabelecer o armazenamento desse material. Tudo desse acervo Kamayurá – e isso significa incluir os cadernos de diários de campo, cartas, documentos, peças e os objetos, entre elas, plumárias – habitava e coexistia no ambiente de trabalho cotidiano, o espaço configurado em uma biblioteca desde suas expedições antropológicas.

Até o momento de realização desta pesquisa, o produtor não havia retomado, *reolhado*, as suas fotografias indígenas, com intenções outras de desdobramentos de trabalho. A não ser pelo fato de que, sendo um pesquisador-antropólogo criterioso, desde o início organizou e depositou no seu acervo muitas notas, referências e observações textuais sobre o material coletado.

5. Em janeiro de 1977, Etienne Samain se preparava para realizar uma primeira expedição antropológica ao Alto Xingu, em Mato Grosso. Ele iria desenvolver seus trabalhos de campo entre os índios Kamayurá, uma sociedade ágrafa, na época formada por cerca de 200 pessoas. Nessa primeira expedição, Etienne Samain partia acompanhado do pesquisador linguista Marcio Pereira da Silva. Uma lista ajudava-o a organizar os seus preparativos e entre os seus materiais de pesquisa estavam um gravador, fita cassete, seis ou sete rolos coloridos de filmes de 36 mm e uma câmera fotográfica Minolta, que havia comprado de segunda mão de um editor francês que visitou várias vezes o Brasil. A primeira expedição durou praticamente dois meses e Etienne Samain trabalhou nesse período especialmente compondo os seus diários de campo, cadernos com anotações à mão em língua francesa, numa escrita miúda, sobre os mitos, os quais também gravava para depois transcrever e traduzir, ao lado de outras anotações diárias. Era nessa época que iniciava sua dissertação de mestrado em Antropologia Social, que defenderia mais tarde, em novembro de 1980, no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Meses depois, em 5 de agosto de 1977, se dará a segunda expedição entre os índios Kamayurá.

O arquivo, composto de suas pastas e caixas, era um pequeno *cosmos*, um organismo vivo – neste caso, o “mundo vivo” de uma rica biblioteca.⁶ O espaço daquela biblioteca⁷ era também um epicentro de significações de trabalho e da guarda de parte das memórias de Etienne Samain, composta de livros e pensamentos; objetos e afetos; coisas e palavras; desejos e imagens, personagens, seres imantados pela química da revelação de algum laboratório de imagens. O que ecoava em forma de notas sensíveis na atmosfera desse pequeno cosmos era justamente um silêncio de complicitades. Tudo parecia estar tacitamente em repouso.

Para realizar as operações mecânicas que envolviam manusear a abertura do arquivo e chegar aos dispositivos fotográficos, seria necessário abrir um armário, fechar a porta de treliça para somente então deparar com caixas de papelão e encontrar as indicações: “Diários de Campo Kamayurá”, “Documentação Kamayurá e do Alto Xingu”, ao lado de outras, de semelhante natureza, dos Urubu-Kapoor. Seria necessário também avistar, logo à direita desse mesmo armário, estantes cheias de pastas amarelas e azuis com outras informações: “Fotografias Kamayurá e Rio Negro – Kaapor” e depois ainda abrir outro armário; esse, por sinal, maior em dimensão, com portas grandes, um tipo de “pequena caverna”. A cada objeto de guarda tocado era inegável não descrever resquícios impregnantes do tempo e sua poeira incolor, inodora e imperativa diante dos sentidos e da visitação de um pesquisador do presente a perscrutar seus cantos e segredos.

Essa observação preliminar, da ordem de uma reconhecença, contribuiu para tomar a decisão de aprofundar essa noção de “vida do arquivo”, ou, com outras palavras, de um “arquivo-vivo”.⁸ Ainda que as fotografias produzidas pelo antropólogo⁹ não tenham sido realizadas com

6. Na história da humanidade, o espaço de uma biblioteca sempre guardou muitos encantos e mistérios. Basta nos lembrarmos da espetacular biblioteca de Aby Warburg, uma *Mnemosyne*, ou da extraordinária imagem de uma biblioteca para Jorge Luís Borges, que a designou como um tipo de paraíso.

7. A biblioteca de Etienne Samain, composta de seus 2,4 mil volumes, “viajou” – como ele próprio define o seu ato de doação –, em dezembro de 2018, à Biblioteca Octávio Ianni, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp. Com a doação, o acervo inaugurou o acesso a uma linha de consulta com base na Antropologia da Imagem.

8. Remetemos à definição oferecida por Aby Warburg (2010), quando se trata de pensar os conjuntos como “arquivos-vivos” e “sobrevivências culturais (a imagem enquanto dinâmica e dobra do tempo)”.

9. As cerca de 500 fotografias Kamayurá de Etienne Samain participaram dos resultados de realização de duas expedições antropológicas, embora curiosamente tenham nascido sem uma prévia intencionalidade antropológica de seu produtor. Etienne Samain queria estudar os mitos, escrever sobre “esses alicerces ideológicos e existenciais das sociedades sem escrita”, transpor em palavras essas enunciações, que, como ele próprio designou, eram “cheias de imagens e de sons”. No entanto, voltou também com imagens e escreveu um livro, que chamou de *Moroneta*. Uma designação Kamayurá para “as mediações figurativas dos arquétipos, as cópias e as memórias vivas que remetem a um original, geralmente fora do alcance humano, e cuja função decisiva é a de transmitir, de recordar e de reforçar, junto à comunidade, o que são seus valores ideais, suas normas de conduta, individuais e comunitárias” (Samain 2007, 65).

intencões determinadas a uma produção etnográfica do autor, sem discutir diretamente questões relacionadas ao caráter antropológico desse arquivo, não era possível ignorar totalmente o fato de que as imagens tinham sido registradas durante um trabalho de campo realizado por Etienne Samain.

As fotografias, preambularmente, ainda que desprovidas de uma intencionalidade antropológico-etnográfica, resguardavam o seu lugar no espaço biográfico de seu produtor¹⁰ e tornaram-se indispensáveis para compor uma trajetória intelectual e antropológica dele. Um arquivo de imagens que vive e participa da vida de quem as produziu.

MOVIMENTOS METODOLÓGICOS

Como não se tratava de esgotar as leituras e interpretações de um arquivo de imagens fotográficas, apresentarei as estratégias metodológicas fundamentais adotadas como mecanismo de trabalho para “fazer pensar” um arquivo, procurando refletir sobre quais foram as questões que nasceram das próprias imagens quando me propus a abrir esse arquivo.

Vale ressaltar, uma vez mais, que o mecanismo de trabalho desta pesquisa resistiu à mediação da palavra entre pesquisadora e produtor para não “envelopar uma experiência” de antemão em favor da observação, do ver, do sentir e de outras experiências do sensível. Estabelecido esse pacto inicial, o transformamos numa propositura definidora. E assim optamos por experimentar, concomitantemente, de um lado, a ação da *pesquisadora que visita e abre o arquivo*, sem interrogar de antemão o seu produtor ou dialogar com ele sobre suas imagens e, de outro, a ação voluntária de seu *produtor que revisita e reabre* seu arquivo quatro décadas depois. Dessa experiência metodológica nasceram sete séries de fotografias, 32 fotografias e 7 duplas coleções de textos. A cadência metodológica desenvolveu-se por meio de uma operação que estruturamos em *cinco atos: Descobrir, Abrir, Escolher, Desvelar e Conjuguar*.

ABRIR O ARQUIVO

O ato de abrir o arquivo implicou o exame, em conjunto com Etienne Samain, de caixas e pastas onde estava guardado tudo que pudesse se referir ao arquivo de fotografias: negativos, contatos fotográficos, diapositivos, ampliações de diferentes formatos, cópias-testes. O arquivo de fotografias – representado por cerca de 500 fotografias, capturadas em filmes de 35 milímetros coloridos, ISO 100, quase todas dispostas em contatos fotográficos – é composto de uma pequena parte registrada em branco e preto e cerca de 50 dispositivos (utilizados para realização de palestras sobre

10. Os negativos e contatos fotográficos do Arquivo Kamayurá de Etienne Samain encontram-se preservados mediante tratamento de edição digital realizado por Françoise Biernaux, sob a supervisão do antropólogo e produtor das imagens Etienne Samain.

os índios, em escolas). Uma parcela da produção fotográfica encontra-se ampliada em papel fotográfico de diferentes formatos, tais como 8 x 5 cm, 10 x 15cm, 13 x 18 cm, 20 x 25 cm e 30 x 40 cm, havendo ainda muitas ampliações-testes (de cores, contraste), guardadas em envelopes.

Encontrados numa pasta vermelha, todos os negativos do arquivo Kamayurá, equivalentes a 10 copiões, e Kaapor estavam acompanhados de contatos fotográficos. As imagens guardavam, portanto, a sequência numérica dos registros e poderiam, eventualmente, reconstituir – ajudadas por uma marcação no verso, feita pelo seu produtor – uma possível ordem, sequência dos registros, permitindo uma recomposição cronológica do percurso fotográfico (o que se concretizou efetivamente, com a contribuição do produtor, no decorrer desta pesquisa). Enquanto os diários de campo, por sua vez, estavam organizados por datas com anotações (geralmente) em língua francesa, muitas páginas remetiam a episódios que eventualmente poderiam ser encontrados nas tomadas fotográficas.

Naturalmente, fomos percebendo que esse processo permitia logo detectar, por parte do produtor – e em muitos momentos em meus domínios também –, as fotografias mais reconhecidas e ativadas, as outras já quase apagadas, as menos manuseadas até então. Resistimos a essa constatação, no entanto, de maneira a não estabelecer nenhum critério precipitado para a escolha das imagens. O produtor, diante disso, manifestou o desejo de rever todas as imagens, viajar, no seu ritmo, pelas fotografias com um olhar descomprometido de uma tarefa objetiva, motivado tão somente pelo desejo de vaguear pelas imagens reencontrando-as, para reavivar, após 36 anos naquela data em que esta pesquisa se realizava, a experiência vivida, descobrindo o que seria aflorado – não apenas apontando para aquilo que conhecia com riqueza de detalhes, mas também para os copiões sobre os quais não tinha mais recordações de tudo com clareza –, antes de rever e reler os seus diários.

Da mesma maneira, mas numa posição diferente da do produtor, por não conhecer os detalhes do contexto e da memória dessas fotografias, eu decidia despertar o meu olhar para essas fotografias de arquivo desconhecidas por mim, com o propósito de pensar quais seriam as categorias de questionamentos que as imagens suscitariam. Que tipo de questões os copiões levantam e quais eram as perguntas relevantes a serem lançadas ao arquivo? A intenção era permitir que as imagens pudessem agir.

Decidimos, então, pesquisadora e produtor, *tomar o tempo para ver as imagens*, cada um em seu próprio silêncio. Tomamos cópias de todas as fotografias, a partir dos contatos fotográficos, e algumas poucas porções avulsas, e partimos para uma experiência solitária e introspectiva de *ver*. Eis o desafio inicial: descobrir como as fotografias do arquivo

abriam questões sobre os índios Kamayurá na direção que o arquivo me movia a desejar saber ou imaginar pelo visível. A tentativa, portanto, era de *ver, interrogar e desdobrar o ver* de um arquivo de imagem.

DESCOBRIR AS IMAGENS

Comecei simplesmente vendo as fotografias, uma a uma, contato após contato, de forma alusiva a quando nos propomos a olhar um álbum, que nos motiva a natural e operacionalmente ver seguidamente, página após página, para, sem outra preocupação, deixar algo das imagens agir e nos fazer sonhar no futuro.

Era certo que esses dez contatos fotográficos que conviviam naquele momento comigo guardavam, já em sua materialidade, vestígios de um tempo, de técnicas operacionais e de escolhas de seu produtor – em termos de luz, repetição, eleição de elementos visuais – numa ordem de tomada.

O arquivo de fotografias Kamayurá se apresentava com uma característica marcante: uma forte presença de retratos, planos curtos, *closes*, de rostos, de personagens, com os quais Etienne Samain compartilhou tempos. Era possível reconhecer, por exemplo:

FIGURA 1
Fragmentos de negativos impressos em cópiões pertencentes ao acervo de Etienne Samain.



a materialidade histórica datada pelos processos técnicos fotográficos expressos na marca dos filmes utilizados, Kodak Safety, 35 mm, coloridos, de 36 poses, além dos próprios vestígios de revelação e fixação dos negativos no papel fotográfico, marcados nas bordas dos contatos;

FIGURA 2
Fragmentos de negativos impressos em cópiões pertencentes ao acervo de Etienne Samain.



as numerações dos fotogramas, que nos permitiam acompanhar, numa dada sequência, a intenção visual (escolha temática do produtor) para cada pose, incluindo a sua opção de repetir ou não uma fotografia para cada assunto. Reconhecer, inclusive, aqueles que não foram sensibilizados fotograficamente, por alguma razão.

FIGURAS 3A, 3B, 3C
Fragmentos de
negativos impressos
em copiões
pertencentes ao
acervo de Etienne
Samain.



as marcas de cortes de edição das fotografias, demarcando a possibilidade de conhecer as primeiras escolhas e prévios interesses atribuídos a algumas das fotografias. No caso, aquelas cerca de 40 imagens eleitas para o livro *Moroneta Kamayurá*.

No entanto, não havia como esconder certa apreensão gerada por tudo aquilo que os fotogramas e sua sequência não permitiam ver. Uma sensação similar ao que descreve Didi-Huberman nesta passagem:

ficamos, portanto, decepcionados porque uma fotografia permanece uma imagem, um pedaço de película limitado pelo seu próprio material. Mas, se apesar de tudo olharmos um pouco mais atentamente, então esses grãos são interessantes [...], o que quer dizer que a fotografia pode perturbar a nossa percepção do real, da história e da existência (Didi-Huberman 2012, 111).

Para além dos vestígios técnicos e históricos, algumas fotografias, ainda sem saber o porquê, me afetavam mais profundamente que outras. De repente, um retrato me dava um estalo: uma criança sorri, timidamente, segurando um balão nas cores verde e amarela, que tenta encher com a boca. Em outro copião, certa imagem, que mostra um bebê com um pássaro verde pousado sobre sua cabeça, me comove. Sem procurar outras razões para explicar, prossegui tentando ver.

Percebia, claramente, como escreve Didi-Huberman, que “a imagem é feita de *tudo*: tem uma natureza amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em acto” (2012, 89). E, ainda que tomada por bloqueios e vertigens das *coisas confusas*, procurei perseguir as *coisas reveladoras*. Procurei anotar o que simplesmente *a fotografia poderia me dar a ver e a questionar*. Aceitei que as fotografias de um arquivo nesse estágio me ofereciam mais perguntas que respostas sobre os índios Kamayurá, mesmo quando as anotações pareciam insuficientes, superficiais e primárias.

Por sua vez, Etienne Samain, diante do convite de rever suas fotografias e participar desta pesquisa, confessava um desejo, revelando, em seu

processo de convivência e revisitação do próprio arquivo, outras importantes questões sobre a vida de um arquivo e suas possíveis problematizações, quase 40 anos depois. Samain ofereceu à pesquisa, neste período entre 2011 e 2013, um longo relato por escrito – transcrito logo abaixo – sobre o seu procedimento e o período de convivência com suas fotografias:

(...) Ao “reencontrar” as (aproximadamente) 500 fotografias e os diários de duas expedições realizadas no meio dos índios Kamayurá (1977-1978), deixei-me conduzir por uma necessidade, uma espécie de imperativo que não procurarei elucidar agora. Não queria, debruçando-me, 36 anos depois, sobre um material verbo-visual, referente a um importante passado vivido, deixar-me engolir pela precisão da escrita. Desejava refazer uma viagem “imaginária”. Não evidentemente uma viagem que não teria sido feita ou uma aventura na qual procuraria, hoje, fantasmas. Queria, sim, me deixar capturar e cativar por esses movimentos desordenados das imagens. Procurar rever à distância, sob outro prisma e outros ângulos, o que não podia ou não tinha conseguido entrever na época. Deixar o estranhamento me habitar novamente, com curiosidade e sem compromisso. Minha aventura dispensava todo pretexto.

Numa pasta de cor vermelha, tinha guardado os negativos dos filmes e, por felicidade, os “copiões”, isto é, 9 pranchas-contatos (de 24 e, geralmente, de 36 fotogramas, 3x4, cores). Redescobrirei mais tarde uma centena de *slides*. Foi a partir dessas pranchas que empreendi a minha viagem visual. Não tinha pressa. Passei duas semanas a perscrutar, uma após outra, essas pranchas e, nelas, as minúsculas imagens, todas de mesmo formato, ordenadas no tempo e que se sucediam na horizontalidade do suporte. Olhava por longo tempo a prancha que não somente me oferecia uma visão de conjunto, mas que me permitia também realizar, dentro dela, percursos dos mais diversos. Reencontrava um tempo passado, um tempo vivido, um tempo partilhado com pessoas, lugares, culturas, emoções, expectativas, descobertas, paixões e milhares de outras “cores” humanas. Ao rever essas pranchas e essas fotografias, não tinha, no entanto, a impressão de ir ao encontro de meras lembranças. Existiam, evidentemente, nas fotografias dessas pranchas, “recordações”, “evocações” e “reminiscências”, mas sobretudo “memórias” soterradas, de certo modo encolhidas e adormecidas (como certos animais quando hibernam) que, lentamente, acordavam e se animavam, renasciam e ressurgiam.

Nômade e funâmbulo, viajava na minha memória. Sem outro planejamento, transcrevia, sobre fichas, impressões, questões, reflexões que esses mergulhos sucessivos nas pranchas levantavam e associavam. Essas anotações talvez me servirão mais tarde a descobrir como problematizar um arquivo composto de “retratos de uma (grande) família humana”.

Esse primeiro trabalho permitiu também, a partir de pequenos indícios, ordenar melhor as pranchas na temporalidade das duas expedições.

Tinha aguçado, enfim, um duplo imperativo. De um lado, o de rever todas as fotografias, desta vez ampliadas, a fim de observá-las detalhadamente. De outro, o de se chegar a contextualizá-las com um máximo de precisão, o que implicava, como logo direi, uma volta aos diários de campo.

Num primeiro momento e por necessidade – disse –, tinha observado boa parte das quase 500 fotografias realizadas no meio dos Kamayurá a partir de pranchas-contatos. Tinha contemplado essas figuras um pouco como se olharia uma constelação, com sua miríade de estrelas. Corria no meio das estrelas em todas as direções.

Empreendi, logo depois, a leitura dos diários por uma outra necessidade. Desta vez, precisava dar ao trabalho da imaginação algumas outras fundações. Ao penetrar na escrita, na concisão das palavras, nas suas capacidades enunciativas, senti num primeiro momento que as imagens me abandonavam ou, melhor dizendo, que poderia dispensá-las. O diário, com sua implacável cronologia, fazia remontar de um buraco cego fatos e situações, episódios precisos que tinham participado da minha aventura.

Pouco a pouco, todavia, ao longo das páginas, o nome de uma pessoa, um grito de festa, a narração de uma pescaria com cipó ou a descrição da construção de uma oca retomavam o caminho das imagens, se transfiguravam em pequenos filmes, na maioria dos casos películas de contornos fluidos. Imagens passageiras, evanescentes, que emergiam das próprias palavras.

Debaixo das palavras existiam, então, imagens e essas imagens, por assim dizer, furavam as palavras que as detinham. Entre textos e imagens, a cumplicidade e a reciprocidade eram patentes, necessárias e decisivas. Descobria parcialmente suas gramáticas e como o verbal e o visual declinam suas conjugações.

Tinha agora diante dos olhos o conjunto ordenado cronologicamente de quase todas as fotografias que foram realizadas no decorrer das duas expedições no meio dos Kamayurá. Ampliadas desta vez, ofereciam outras perspectivas ao meu olhar. Queria rever essas imagens, uma por uma. Desejava abri-las, desdobrá-las, interrogá-las, deixá-las pensar entre si e comigo.

Para não multiplicar os temas potencialmente presentes nessas fotografias e tendo como pano de fundo o fichário temático que acabava de ter sido elaborado a partir do texto dos diários, pensei que seria profícuo estabelecer previamente um conjunto de palavras-chave a partir do qual se constituiriam progressivamente pequenos blocos de fotografias aparentadas. Havia o risco, é verdade, de realizar classificações demasiadamente antropológicas ou fechadas, o que conduziria a enclausurar e silenciar as fotografias dentro de caixinhas, privando-as dos diálogos que lhes são inerentes. Tinha consciência desse perigo.

As palavras-chave foram, no ponto de partida, as seguintes: “Casais”; “Crianças”; “Feminino”; “Gestos e emoções”; “Espaços e habitações”; “Índios, animais, natureza”; “Índios x Brancos”; “Masculino”; “Mitos”; “Pajelança”; “Pensar”; “Pessoas (nomes de)”; “Rituais e festas”; “Trabalho de campo”.

O número de palavras-chave não aumentou. Apenas elas se desdobraram, às vezes, em subitens, como, por exemplo: “Crianças” [3 subitens: Meninas e meninos; Jogos; Rostos]; “Masculino” [4 subitens: “Atividades masculinas”; “Beleza - pinturas corporais”; “Companheiros-yirip”; “Homem e criança”]; etc., de tal modo que uma mesma fotografia podia se encontrar sob várias palavras-chave.

A SELEÇÃO E A MONTAGEM DAS SÉRIES FOTOGRÁFICAS

Retomando a dupla lógica de trabalho de investigação do arquivo e seguindo o pacto de não utilizar de antemão a mediação das palavras, pesquisadora e produtor trabalharam, cada um a sua maneira e individualmente, na seleção de fotografias que poderiam propor como um diálogo por imagens.

Convencia-me que, para interrogar o arquivo, era necessário escolher, antes de tudo romper com a ideia de uma “imagem integral” do arquivo para assumir essencialmente a condição de uma “imagem lacunar”,¹¹ como pequenos pedaços, resquícios e perdas que todo arquivo naturalmente pressupõe em relação aos pressupostos de verdade ou de absolutizar o real.

Decorrente dessas razões, o trabalho se iniciou com a separação de séries de fotografias do arquivo, como possíveis questões (não acompanhadas ainda, num primeiro momento, de palavras) a serem propostas ao produtor, e, logo depois, foi a vez de o produtor separar duas séries, livremente, e submetê-las à pesquisadora. Em ambas as situações, os participantes deste estudo – pesquisadora e produtor – procuraram escrever previamente, ainda sem revelar, o que os motivava a escolher determinadas séries, suas reflexões, questões e pensamentos. Em seguida, esses comentários poderiam ser trocados mutuamente.

Primeiramente, cinco séries de imagens foram encaminhadas silenciosamente ao produtor, que as colocou espalhadas sobre sua mesa de trabalho. Transitando de produtor a interpretante, sem conhecer as minhas questões, foi convidado, então, a rever as suas próprias fotografias, agora numa outra ordem, aquela montada e proposta por mim – diferente daquela eventualmente sugerida pelos contatos fotográficos. O produtor tomaria tempo, então, para pensá-las, comentá-las e

11. O conceito trabalhado por Didi-Huberman faz alusão às lições de Bataille e Lacan, para quem o real, por ser impossível, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, objetos parciais.

devolvê-las, reservando-se também o direito de escolha de séries de fotografias que seriam, da mesma maneira, submetidas à pesquisadora antes do propósito de revelar as suas motivações para a escolha.

Com base nessas experiências que constituíram um duplo movimento e um duplo questionamento na tentativa de desvelar um arquivo de imagens (e as operações que estarão compreendidas nesse ato), elucidava-se também o “abismo que pode representar um arquivo de imagem”, quando se supõe que as imagens podem estar no lugar da representação e da mera explicação.

No arquivo, o relevo se organiza, basta saber lê-lo; e perceber que existe produção de sentido nesse lugar, mesmo onde as vidas colidem com o poder sem que tenham optado por isso. É preciso ordenar pacientemente essas situações trazidas à luz por esse choque súbito, demarcar as descontinuidades e as distâncias (...) Pode-se examiná-lo sem pressa e dissecá-lo meticulosamente, mas resta ainda uma coisa, algo que não tem nome e que a experiência científica não consegue explicar. Aliás, nem acha que é seu papel explicá-la, embora esteja diante dela. Trata-se, evidentemente, desse adicional de vida que inunda o arquivo e instiga o leitor no que ele tem de mais íntimo. O arquivo é excesso de sentido quando aquele que o lê sente a beleza, o assombro e um certo abalo emocional. Esse lugar é secreto, diferente para cada um (...)” (Farge 2009, 35-37).

Sendo assim, colecionamos – ao lado das séries – um duplo conjunto de palavras em torno das mesmas fotografias de arquivo. Esse duplo caminho construído desenhou o caráter de um trabalho epistemológico e heurístico interessado em se aproximar do próprio conhecimento dessas imagens, questionando-as em suas múltiplas leituras. Os comentários, expressos em palavras, permitiam, mesmo não dando a chave integral, ver e ler melhor, na mesma medida em que as fotografias das séries, pensamos, nos permitiam imaginar melhor aquilo que as palavras procuram *fazer ver*.

Apresentamos a seguir dois exemplos, que se referem à escolha da pesquisadora e do produtor:

SÉRIE A – SELEÇÃO DA PESQUISADORA



FIGURA 4
Fotografias: Etienne Samain (digitalização e tratamento de imagens: Françoise Biernaux).

COMENTÁRIO DA PESQUISADORA

No arquivo, a grande maioria das fotografias é do tipo retrato. Interesse-me por eles: são belos, tecnicamente bem produzidos, me interrogam, me emocionam. Os retratos não representam para mim somente uma questão formal.

As fotografias revelam, parece-me, um tipo de convivência que o produtor procurava estabelecer com os índios. Uma relação afetuosa, de gratidão e de certa forma traduzida com alegria. Fui notando, no entanto, a existência de um tipo de *recorrência, ou afinidade, estética e emocional*, entre elas. Um elemento muito presente era o sorriso, que, aliás, remete a um vínculo forte com a própria cultura da fotografia (ou com aquilo que se espera encontrar nela; hoje, aliás, existem pequenas câmeras com detector de sorriso), e a ideia – a ilusão que oferece toda fotografia atrelada a um momento “real” de felicidade. As crianças sorridentes em situações diversas em cima das árvores, no banho da lagoa; o jovem alegre de posse da caça de um macaco; a jovem mãe muito alegre com o seu bebê no colo ou a jovem tímida com um sorriso pontual; dois jovens companheiros (irmãos?) e a composição de “uma família”, um casal e o filho. Procurei escolher estes retratos e organizá-los numa sequência, sem muitas outras pretensões, a não ser pelo fato de que eles me provocavam *a querer saber mais sobre o processo de produção dessas fotografias e sobre as memórias do produtor a respeito desses momentos que pareciam espalhar alegria*. Quando fotografava? Como se aproximava dos índios com a câmera? O que procurava mostrar nesses registros fotográficos dos Kamayurá? Será que se lembra do momento em que viu pela primeira vez os resultados dessas fotografias reveladas? E como essas imagens hoje afloram a memória do produtor? Será que uma dessas fotografias o afeta mais do que outras?

COMENTÁRIO DO PRODUTOR

Lembro-me de que, ao me submeter a essa primeira série de sete fotografias (todas no formato paisagem), Fabiana foi clara quanto à motivação de suas escolhas. Em todas elas havia a marca de um sorriso ou até de um riso. Os Kamayurá sorriem. Cantam e dançam. Choram, escondidos. Não gritam. Não se beijam em público e nunca homem e mulher dançam face a face. Revendo essas fotografias, descubro que elas não são reportagens, menos ainda procuras estetizantes. Não tinha ido aos Kamayurá para fazer fotografias e, sim, para recolher narrativas míticas. Tinha pouca película e utilizei a máquina fotográfica esporadicamente e somente dez dias após minha chegada ao meio deles. Estou, desse modo, tocado por essa naturalidade que emana das fotografias mesmo se a máquina e eu fomos seus cúmplices. Existem nelas as marcas de uma empatia, de uma reciprocidade tácita. O riso, os sorrisos escondem um acordo, uma convivência. São piscadelas.

1) Um dos três meninos que subiram na árvore faz claramente seu espetáculo.

2) Na beirada arenosa da lagoa de Ipavu (“Águas grandes”), que identifica e delimita o território Kamayurá, uma menina e suas amigas aproveitam minha ida para disputar entre elas um sabonete que, apenas oferecido, desaparecia em tempo recorde no meio dos gritos e dos risos.

3) Na estação das chuvas, no tempo da ausência de comida, esse Kamayurá voltava, molhado e gelificado, no final da tarde, com sua espingarda e um macaco. Os Kamayurá não comem nenhum mamífero a não ser, nessa época de penúria, quando vão à procura desse tipo de animal, o mais próximo do homem.

Pedi-lhe para fazer a pose para registrar seu trunfo. Nessa noite o macaco (sem ter sido sequer aberto) foi colocado sobre brasas e lentamente assado dentro da maloca. O cheiro dos pelos tinha parcialmente fechado meu estômago e, ao vê-lo se tornar cada vez mais parecido a nós, tinha perdido o apetite. Ele foi partilhado, cada um não sabendo se comia um pedaço de carne duríssima ou um pedacinho de carvão. Não apreciei o banquete.

4) Auto'um sabe que está fotografada. Ela ri, nervosa, reservada, tímida e contente. Mayuru, seu primeiro filho, é claramente perplexo ou assustado.

5) Eis ainda Auto'um, bela, simplesmente feliz.

6) Kotok (esposo de Auto'um, hoje chefe dos Kamayurá) e seu companheiro (Yìrip). Tinha pedido para fotografá-los.

7) Voltando da lagoa (no final da tarde), ia ao encontro desse casal que acabava de tomar banho com sua criança. Pedi-lhes para fotografá-los. Eles sorriem porque a pose sugerida não é a mais xinguana que seja.

SÉRIE N – SELEÇÃO DO PRODUTOR

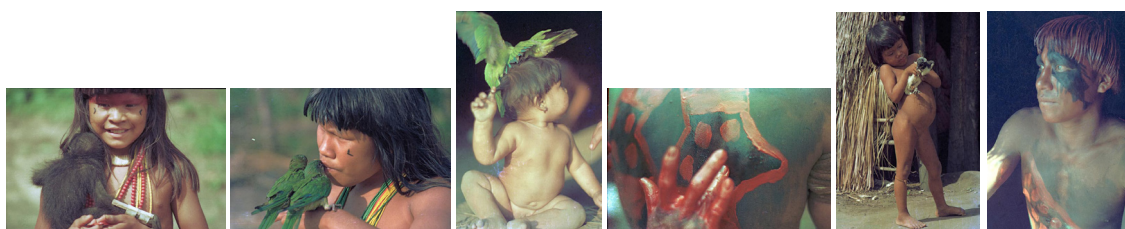


FIGURA 5
Fotografias: Etienne Samain (digitalização e tratamento de imagens: Françoise Biernaux).

COMENTÁRIO DA PESQUISADORA

Uma questão comum parece interligar as seis fotografias selecionadas: os Kamayurá (em especial, as crianças) e a convivência com a natureza (sobretudo com os animais). Uma revelação evidenciada, sem dúvida, pela força de um conjunto sequencial de fotografias que, numa espécie de afinidade, vínculo e insistência – de uma para outra fotografia –, reforça a ideiação da existência de algo como uma harmonia plena na relação dos Kamayurá com a natureza. A leitura compreende uma *sequência de quatro fotos; duas horizontais de plano médio e duas verticais de plano inteiro: A, B, C e E*. Seguindo a ordenação apresentada, ousaria dizer que a série revela cenas compostas por: um filhote de macaco nos braços da menina Kamayurá (sendo cuidado, com uma tala presa em uma das pernas); dois

periquitos pousados sobre as mãos de outra criança Kamayurá recebem o carinho terno de um beijo que mais parece um abraço; um papagaio apoiado na pequena mão de um bebê Kamayurá abre suas asas como se desejasse proteger a criança ou convidá-la para um voo rasante; e dois pequenos pássaros abraçados afetuosamente por uma pequena índia.

Em contrapartida, *duas outras fotografias* (sequência de um tipo de detalhe seguido de outra de plano médio aberto: *D e F*), agora não mais unidas necessariamente por um vínculo de afinidade, mas quase por uma disjunção em relação às anteriores (ausência do elemento animal), chamam a atenção para ver e decifrar as marcas dessa cultura indígena expressas no corpo (costas e rosto), me convocando a aprofundar a ideia, o pensamento e a convicção de uma relação Kamayurá muito íntima com a natureza, com os animais e com os rituais dessa sociedade indígena.

A primeira fotografia (D), pintura Kamayurá, me permite ver parcialmente traços e pontos feitos a partir de urucum (o corante natural extraído de uma fruta, o urucum), que fazem pensar numa camuflagem animal para, logo depois, numa fotografia mais completa (F), reencontrar parte da mesma pintura endossada com o complemento importante e revelador de uma marca no rosto simbolizando um peixe. Restaria procurar desvendar melhor, no entanto, os significados simbólicos e rituais dessas marcas. Como exercício, a título de interpretante, diante dessas fotografias oferecidas pelo produtor, procurei rever a série, buscando descobrir outros pontos de partida para tentar saber mais. Desta vez, persegui certo desvendamento retomando os planos de registro, a estética visual guardada pelas imagens e os possíveis argumentos, intenções do seu produtor.

Descobri, assim, que cada uma dessas seis imagens guardava uma presença gestual Kamayurá: sobreposição de gestos e expressões (posição dos braços, das mãos, da face, dos olhos, da boca). E desse gestual, para mim, emergiu uma cultura – dada pela visualidade e somente por ela – reveladora da relação Kamayurá x natureza. As *fotos A e B*, registradas utilizando-se praticamente o mesmo enquadramento e plano médio, desnudam visualmente o *gesto do detalhe do acolher os animais* (um tipo de pedagogia que ensina como segurar, viver e conviver, chegar perto, estar junto), enquanto as *fotos C e E*, agora verticais, e de plano inteiro, mostram pela postura corporal, num enquadramento mais aberto, *como acolher com os braços, devendo ser endossado gestualmente pelo olhar, pela contemplação e pelo semblante da face*. Gestos de uma relação *expressa pelo corpo*, mas também *impressa no corpo* (fotos D e F) pela arte da pintura Kamayurá.

COMENTÁRIO DO PRODUTOR

Sob a palavra-chave “índios, animais e natureza”, encontram-se 27 fotografias. Escolhi seis dentre elas, identificadas de A a F.

Convívio do homem com os bichos (aquáticos, terrestres, celestes) e com a natureza [e seus espíritos (as águas, do mato e da aldeia celeste, onde “tudo é bonito e nada estraga”)].

Viver com os animais e, ao mesmo tempo, distinguir-se deles.

Assim: “Não ter criança é muito triste, mas ter crianças demais não é bom”. Existe uma só energia que homens e animais têm que partilhar de tal modo que o pai de uma família numerosa voltará “panema” (sem nada) de uma pescaria. Os peixes se esconderam dele.

Assim: Fora os cabelos, os Kamayurá (homens e mulheres) não têm nenhum pelo sobre o corpo inteiro. “Quem tem pelos são os bichos e não somos bichos.”

Assim: Se nascem gêmeos, pai e mãe ficaram escondidos, muito tristes. Um deles será sufocado com poeira, pois “quem tem filhotes é bicho”.

Natureza e cultura comungam: todos os mitos falam desse convívio, dessa interação, dessa procura de um equilíbrio, também.

Assim: um homem pode virar bicho bem como um jacaré, ante suas namoradas, pode “virar como gente”, um homem muito bonito.

A) Apumi com um filhote de macaco com braço quebrado.

B) Yarua dando mandioca a dois periquitos.

C) Segundo Kotok, pai então de seu primeiro filho, Mayuru, basta sonhar com filhote de passarinho ou olhar para uma raiz (fertilizante) e, logo, a mulher fica com neném na barriga.

D) A maioria das pinturas corporais (masculinas) convoca animais com os quais os Kamayurá convivem. São desenhos de peixes (pacu, tucunaré, “espinhas” ou “dentes” de peixes), de serpentes (jiboia, sucuri), de mamíferos (onça, tamanduá, tatu, tartaruga), pássaros (arara, socó, gaivota, urubu-rei). Não se trata somente de marcar sobre o corpo as relações do homem com a natureza, mas também de incorporar, nele, as virtudes desses bichos estilizados e pintados com urucu [vermelho], jenipapo, carvão [preto], cinzas ou poeira de pedras amassadas, sobre o torso, as costas, as pernas, o rosto e a cabeça.

Um jovem, com os motivos da onça-pintada, poderá ficar “mais forte, mais ágil e mais rápido”.

Um homem idoso deixara pintar as costas com motivos da tartaruga.

E) Zipi cuida de Pakôe, a gavoita. A mandioca é, com o peixe, a comida básica da alimentação Kamayurá. Um Kamayurá nunca matará uma gaivota, porque Pakôe foi “que arrumou mandioca para a gente”. O mito diz mais ainda: “Antigamente não comíamos nem mesmo mandioca, mas só raízes de pau. Então Pakôe foi casar numa outra aldeia. Foi ele quem arrumou mandioca para a gente. É por isso que as pessoas vão para outras tribos e, quando tem moças, casam lá”.

F) Kavé, com os contornos dos olhos pintados em forma de peixe.

EXPERIMENTAÇÃO VISUAL: CARTAS POÉTICAS DE IMAGENS

Com esses *elementos resultantes do conjunto das séries escolhidas*, ousamos uma *experimentação* sob a forma visual de *Cartas Poéticas de Imagens*,¹² que procuraram expor visualmente esses resultados, ora propostos pela pesquisadora, ora pelo produtor.

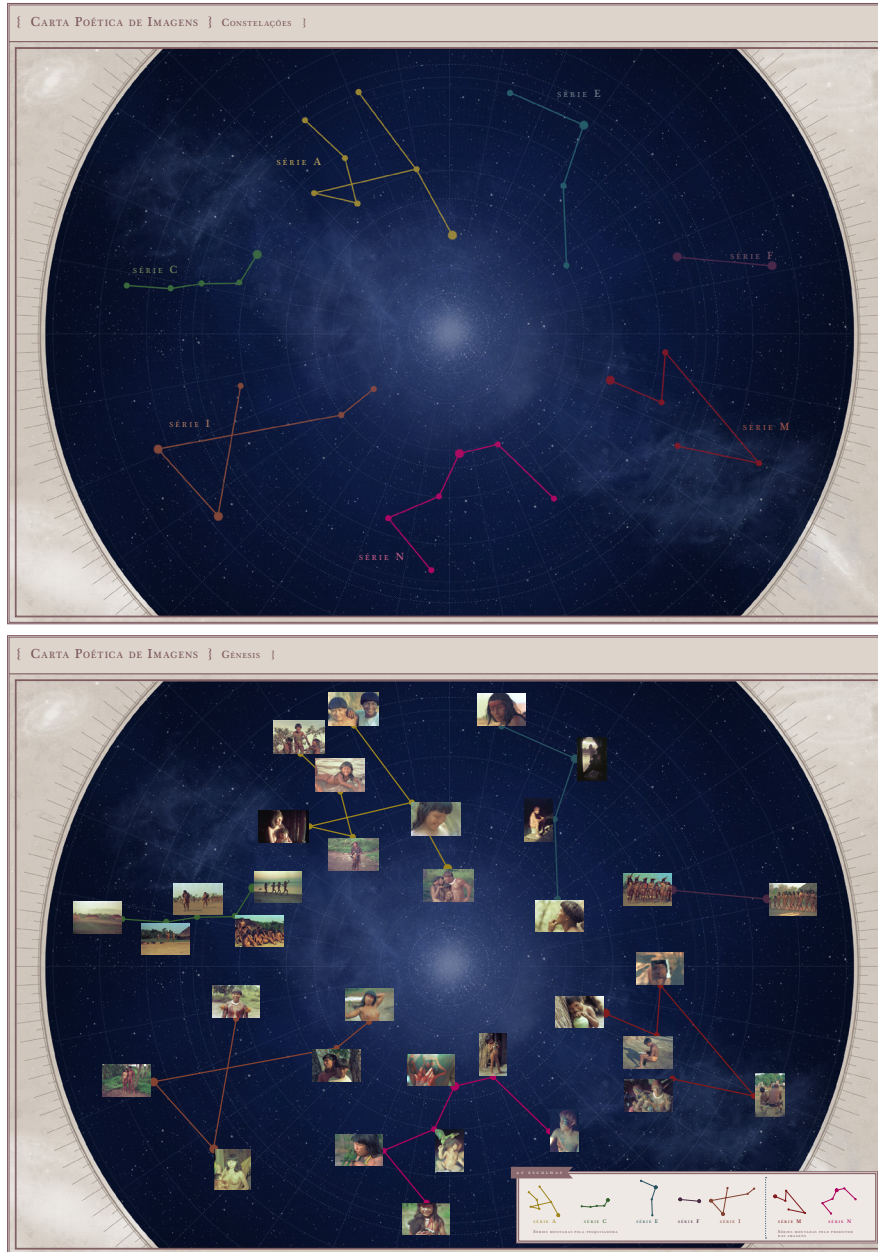
As *Cartas* expressam uma tentativa de fazer sobreviver as imagens, ao seu ponto mais profundo, enigmático e incandescente desta pesquisa, qual seja, o de tentar evidenciar o que o processo de interrogá-las nos fazia descobrir. Expõem as problemáticas e as interrogações de um arquivo, a partir dos fenômenos de aproximação e de distanciamento das imagens, guardando uma dimensão sensível, múltipla e heterogênea (de toda montagem) quando o intuito é o de propor uma leitura não conclusiva.

Os pontos de tensão e intermitências acerca das interrogações às imagens do arquivo escolhidas, acompanhadas pelos seus desvelamentos, motivaram a experimentar a criação de um instrumento e um dispositivo de ver. No espaço configurado de uma lâmina, como as grandes cartas ou cartografias, desdobraram-se “essas poéticas das imagens” – 30 imagens assim arranjadas, como se fossem “pedaços”, fragmentos visuais dispersos naquele arquivo, outrora adormecido, agora reavivado – utilizando de um apelo poético para tornar visível a coexistência de dois pólos (as escolhas do produtor e da pesquisadora), que agora, somente pelas imagens, em descontinuidade, de uma série à outra, poderão – pelo poder imantador existente entre elas – romper outros silêncios, dos entremeios de seus discursos, como gritos de enunciação.

Organizadas num conjunto de seis lâminas de grande formato, das quais apresento três abaixo, as *Cartas Poéticas de Imagens* são cortes (cortes no arquivo), pontos de observação (pontos de vista sobre as imagens) e evocações advindas das múltiplas leituras e experiências de um arquivo e sua potencialidade de fazer entrever outras histórias. Histórias postas em diversas superfícies coexistentes e passíveis de outras montagens sempre de forma inacabada, permitindo sempre leituras recombinadas.

12. O termo *Cartas Poéticas de Imagens* foi inspirado no universo da criação das constelações e cartografias celestes.

CARTAS I E II



FIGURAS 6 e 7
Cartas Poéticas
de Imagem I, II e
II: concepção da
autora, a partir das
séries fotográficas
do arquivo do
antropólogo
Etienne Samain.
Desenvolvimento
gráfico: Fabio
Messias.

As *Cartas I e II* são alusões à formação das sete constelações construídas visualmente em referência às antigas inscrições pictóricas das cartografias celestiais. Nelas, as imagens são uma metáfora, objetos de estatuto liberto, como as estrelas, que em suas constelações têm diferentes intensidades de brilho (o que não significa estarem necessariamente mais ou menos próximas da Terra), razão pela qual são classificadas por diferentes níveis de grandezas ou magnitudes.

CARTA III

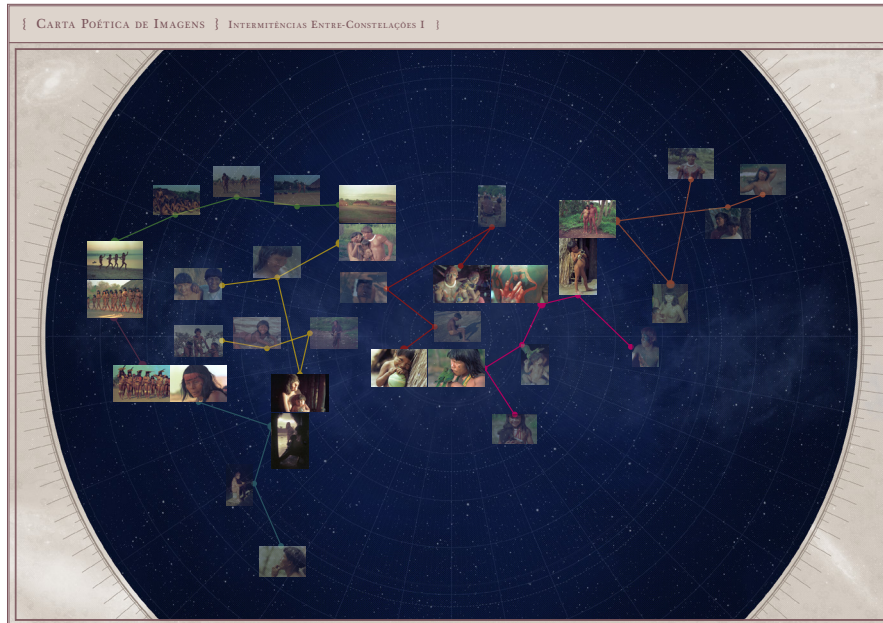


FIGURA 8

As *Cartas Poéticas de Imagens em Intermitências*, por sua vez, procuraram evidenciar, pelas formas e cores, gritos, silêncios, memórias e histórias dentro das imagens e entre as imagens. As imagens são vistas em constelação e, depois, isoladamente, assim como estrelas que ao se aproximarem de outras podem brilhar mais, deixando mais esvanecidas outras estruturas estelares. Em movimento, trazem as constelações para uma relação de aproximação e distanciamento entre as imagens, propondo intersecções e procurando nos intervalos tudo aquilo que não está demarcado de maneira evidente, seja no discurso verbal, seja no discurso visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto das imagens selecionadas ao longo deste estudo pôs-se a trabalhar – numa concepção em torno de uma *vida do arquivo* – a partir dessa conjunção entre a memória e a imaginação de seu produtor e da pesquisadora. Notadamente, como o leitor pôde acompanhar, pela escolha das imagens e pelo desvelamento em palavras por meio da potência narrativa exemplificados neste artigo. O lugar da memória e das imagens nesta pesquisa se desenvolve de maneira impura e inesgotável, ora pelo agrupamento de formas na invocação de outras fotografias (por vezes pertencentes a diversos copiões até mesmo de diferentes expedições), ora ressuscitando personagens marcados por uma experiência vivida e muitas vezes suscitando acontecimentos isolados, preenchidos por um intervalo de outras experiências de tempos anacrônicos.

As *Cartas Poéticas de Imagens*, por sua vez, aspiraram aprofundar visualmente essas intermitências colocando-se em conjugação, numa

tentativa de oferecer ao exercício exigente e singular de *ver imagens* a convicção de que as “questões por imagens” podem se amalgamar, sobreviver e atravessar tempos distintos. Ao lado de uma concepção poética, intentei perseguir, na propositura de *Cartas Poéticas*, uma forma de *pensar por imagem*, introduzida por *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (2000), e repensado, desde então, por Didi-Huberman (2011).

A abertura de pensamento trazida pela experiência do historiador da arte e antropólogo, pai da iconologia, Aby Warburg, em seu *Atlas Mnemosyne*, composto entre 1924 e 1929 (ano de sua morte) e que permaneceu inacabado, dirá Didi-Huberman, renovou completamente a maneira de compreender as imagens. Nesse *Atlas*, segundo o autor, Aby Warburg (2011, 20) irá enunciar “uma complexidade fundamental, de ordem antropológica, que não se trata de sintetizar (um conceito unificador) nem descrever de modo exaustivo (um arquivo integral) nem classificar de A a Z (um dicionário)”.

Para Didi-Huberman, o *Atlas* é também um “objeto de contemplação” e introduz uma “impureza fundamental”, isto é, de acordo com o autor, caracterizar o diverso, o múltiplo, o lacunar, “convocando à dimensão do sensível, criando elos de exploração das zonas intersticiais, dos intervalos, respondendo a um conhecimento exposto pelo perigo do sensível e da imaginação”. Pelas imagens dispostas nas *Cartas Poéticas de Imagens*, o desafio era descobrir melhor como as imagens refletem, questionam, interpelam, “descascam”, revelam, fazem ver, eclodem e revigoram o arquivo.

Os arquivos de imagem certamente são territórios incompletos, fragmentários, resgatados, mas, como diria Didi-Huberman, é preciso fazer com a imagem, de um modo teoricamente rigoroso, o que fazemos já, sem dúvida com mais facilidade, com a linguagem. As orquestrações metodológicas em *Cinco Atos* e as *Cartas Poéticas* carregaram uma correlação de questionamentos pautados na experiência de abertura de um arquivo, conjuntamente com o seu produtor, em torno de como essas perguntas poderão ser refletidas sobre as interrogações de qualquer arquivo de imagem.

Com esse movimento de trabalho antropológico e poético, o desafio foi promover a oportunidade, à pesquisadora, ao produtor e autor das imagens e ao próprio leitor, de lançar perguntas geralmente não endereçadas ao arquivo, como, por exemplo, aquelas ligadas às emoções, ao pensamento sensível, às dúvidas particulares, que parecem escondidas e, às vezes, são percebidas como clarões nas imagens. E, igualmente, por convicção e experimentação bem articuladas, o desejo de fazer sobreviverem outros questionamentos que estariam impossibilitados de ser evocados somente pelas palavras, por pertencerem à vida das próprias imagens, às suas “sobrevivências culturais” (Warburg; Didi-Huberman) e, por conseguinte, somente poderiam nascer e viver no próprio trabalho

de operação com uma memória viva, que não pode ser previamente programada como um método preconcebido para questionar, abrir e descobrir as imagens de um arquivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cunha, Olívia Maria Gomes da. 2004. "Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo", *Mana*, v. 10, n. 2, Rio de Janeiro.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'image survivante*. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit (versão em português: *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013).
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Remontages du Temps Subi*. L'Oeil de L'Histoire, 2. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Atlas ou Le Gai Savoir Inquiet*. L'Oeil de L'Histoire, 3. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Imago.
- Edwards, E. 2009. "Photography And The Material Performance Of The Past" 1. *History and Theory*, 48(4), 130-150.
- Farge, Arlete. 2009. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Samain, Etienne. 1991. *Moroneta Kamayurá. Mitos e Aspectos da realidade dos Índios Kamayurá – Alto Xingu*, Rio de Janeiro: Editora Lidadora.
- Samain, Etienne. 2007. A matriz sensorial do pensamento humano. Subsídios para redesenhar uma epistemologia da comunicação. *Imagem, visibilidade e cultura midiática. Livro da XV COMPOS*. Orgs. Médola, Ana Sílvia Lopes Davi; Araujo, Denize Correa; Bruno, Fernanda, 63-79. Porto Alegre: Sulina.
- Samain, Etienne (org.). 2012. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal. Original: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink. Berlim: Akademie Verlag, 2000.

FABIANA BRUNO é doutora em Mídias (IA/Unicamp) e pesquisadora vinculada ao Departamento de Antropologia (IFCH) da Unicamp, onde se pós-doutorou em Antropologia Social. É cofundadora e pesquisadora do LA'GRIMA-IFCH/Unicamp (Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem). Obteve o Prêmio Capes de Melhor Tese da área de Ciências Sociais Aplicadas (2010) com a pesquisa "Fotobiografia – Por Uma Metodologia da Estética em Antropologia", orientada pelo Prof. Dr. Etienne Samain. Orienta e organiza projetos, curadorias de exposições e fotolivros em parceria com o Ateliê Fotô e Fotô Editorial, em São Paulo. E-mail: fabybruno@uol.com.br.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 13/01/2019
Reapresentado: 26/04/2019
Aprovado em: 06/05/2019