

Figurar a Ressonância, Habitar a Profundidade: Fotografia e Etnicidade em ‘Mali’ de Jean-Baptiste Huynh

Appear to Resonance, Inhabit Profundity: Photography and Ethnicity in ‘Mali’ by Jean-Baptiste Huynh

Figurar La Resonancia, Habitar la Profundidad: Fotografía en “Mali” de Jean-Baptiste Huynh



Rafael Tassi Teixeira

RESUMO

Este trabalho toma como referência o projeto fotográfico e expositivo ‘Mali’, de Jean-Baptiste Huynh, partindo da análise da dimensão plástica e fenomenológica dos retratos para pensar a construção da potência do posado fotográfico em diferentes suportes e dimensões expositivas. A partir da individuação dos rostos malinenses e a captura dos registros expressivos, estuda-se como se mobilizam estes retratos em um duplo processo: a dimensão fotográfica vista como tentativa de dispor uma alteridade prototípica que convoca ao otimismo\deleite do olhar, e a relação entre codificação e forma estética.

Palavras-chave: Fotografia. Etnicidade. Retrato.

ABSTRACT

This work take as reference the photographic and exhibition project ‘Mali’, by Jean-Baptiste Huynh, based on the analysis of the plastic and phenomenological dimension of the portraits to think about the construction of the power of the photographic inn in different supports and exhibition dimensions. Based on the individuation of the Maltese faces and the capture of expressive records, we study how these portraits are mobilized in a double process: the photographic dimension seen as an attempt to provide a prototypical alterity that summons the optimism of the gaze, and the relationship between coding and aesthetic form.

Keywords: Photography. Ethnicity Portrait.

RESUMEN

Este trabajo tiene como referencia el proyecto fotográfico y expositivo 'Mali', de Jean-Baptiste Huynh, partiendo del análisis de la dimensión plástica y fenomenológica de los retratos para pensar en la construcción de la potencia del posado fotográfico en diferentes soportes y dimensiones expositivas. A partir de la individuación de los rostros malinenses y la captura de los registros expresivos, se estudia cómo se mobilizan estos retratos en un doble proceso: la dimensión fotográfica vista como intento de disponer una alteridad prototípica que convoca el optimismo de la mirada, y la relación entre codificación y forma estética.

Palabras llave: *Fotografía. Etnicidad. Retrato.*

Introdução

O projeto 'Mali' de Jean-Baptiste Huynh, realizado ao longo de oito meses em território africano, integra a série *Voyages*, que executa diferentes tipologias fotográficas (retratos, objetos) a partir da proposta de visualização de características visuais em grandes formatos. Os retratos da série, apresentados em 2006, apontam para uma apreensão da presença em interlocuções sensíveis que, concedendo um sentido biográfico e um destaque à expressividade do olhar, impõem ao mesmo tempo comunicabilidade estética e fruição visual.

A série fotográfica que analisaremos é formada por fotografias de rostos africanos em preto e branco realizadas pelo autor a partir do projeto 'Mali', e estão divididas em diferentes retratos. Para o presente artigo, especificamente, tomaremos como objeto de análise o retrato XVII (rosto de homem com indumentária tradicional), retrato IV (criança malinense), o retrato II (meninos em idades próximas), o retrato XXIV (retrato de mulher malinense), o retrato XVIII, produzidos em 2011, e que estão no conjunto das obras do artista disponibilizadas no site específico.

Entendidas como objetos culturais e como discursos antropológicos da 'pose' (EDWARDS, 2016), as imagens de Huynh estabelecem uma dimensão do sensível e uma relacionalidade engendradora nos movimentos socioestéticos reunidos em torno da manifestação subjetivante da alteridade idealizada. Trabalhando com a contenção, o desejo, a fruição visual e a convocação da presença, os retratos de Huynh reorganizam o elemento étnico em regimes de figuração e potências arquetípicas ao avançarem so-

bre as representações dos rostos malineses, dotando-os de atemporalidade, projeção e memória.

Nas fotografias feitas para a série *Voyages*, organizam-se, portanto, o caráter estético e etnográfico da fotografia em cor e em preto e branco no ato de criar unidades visuais ressignificando a noção de 'étnico'. Exploram a idealidade sutil da fotografia de caráter antropológico (EDWARDS, 2016) ao oferecer tópicos diversas do retrato humano que conversam com a experiência sensível, articulando recordação e subjetividade.

Nos retratos de Huynh, o olhar do fotógrafo se instaura no confronto com o 'naturalismo antropológico', exaltando a plasticidade e a emersão da figura em sutis atravessamentos da narrativa da pose, da encenação de si, da produção da ambiência. Em uma dimensão compositiva dos rostos, a exploração plástica é valorizada, e a experiência do 'ver' está amalgamada com a intenção de 'enxergar' (uma subjetividade que clama em ser ressaltada).

No tripé sensorial (corpo da imagem - corpo do espectador - corpo do autor), enredam-se vestígios da interpelação significativa da projeção do outro e da intenção de si. As fotografias de Huynh, nesse sentido, trabalham com três estados importantes em relação aos encontros transculturais: perfilam as formas sociais, as formas biográficas\memorialísticas, as políticas de representações.

O trabalho do artista busca na antropologia visual e na comunicação o cruzamento do efeito da plasticidade com a emersão da imagem, sublinhando sutis atravessamentos entre retrato, representação, gesto de pose e sensibilidade do olhar. As histórias pessoais e as diferenças entre o étnico e a promoção da ocularidade ideal sugerem a quebra da indistinção entre objetificação e estereotipia visual. No trabalho de Huynh, as fotos exigem da interpretação à persistência sensitiva análoga ao trabalho da captura fotográfica. Nesse aspecto, reposicionando o valor cultural da fotografia de retratos nos rostos dos malineses, as fotos de Huynh embaralham\esgarçam as expectativas etnográficas e ao mesmo tempo energizam os objetos-imagens e os sujeitos-representação.

O âmbito da fotografia antropológica é questionado ao valorizarem-se elementos de interpretação visual que têm nos agenciamentos e no consumo visual os sentidos de presença, a valorização espectral, a deontologia da figuração\aparência. Atréadas à dinâmica antropológica e à matéria codificada (a duração da cena, a representação de si, o encontro do olhar) movem para dentro do jogo estético de representações a liminaridade da perspectiva fotográfica. No trabalho de Jean-Baptiste Huynh, questionando a evidência etnográfica e mobilizando a experiência de ver (que desprograma o ato de

'enxergar' o outro circunscrito à objetividade antropológica), as fotos se tornam gestos de comunicação (DIDI-HUBERMAN, 2017) e, também, signos atemporais - relações de observação, devoluções do olhar.

Fotografia, Pose e Etnicidade

Se, como diz Godard, a 'encenação é um olhar' (GODARD, 1985), o cruzamento entre figuração e etnicidade pode ser explorado a partir do trânsito entre imagem, ocularidade, expectativa de encontro e observação da experiência.

No estudo das formas transculturais habitadas pela representação do outro, a fotografia se torna uma imagem social adjunta ao efeito de tornar público, tornar visível (BURGIN, 1986) a condição de relacionalidade (que se dispõe a desenvolver na interação à perspectiva fundamental). No campo da antropologia, essa dinâmica é possível porque o terreno da observação da interação social é constantemente instado pela reflexividade. As operações de escuta e observação são, nesses termos, interminavelmente conjugadas com a noção de que o 'objeto', tal como escreve Clifford (1999), precisa ser constantemente entendido a partir da interpretação, da ação e da diversidade de combinações (nos próprios termos dos Outros, mas no efeito de uma compreensão do próprio, transformado pelo deslocamento inicial).

Nesse sentido, quando relacionado com as fotografias, ao ato de posar, as imagens de caráter antropológico atuam como instâncias de interação em que a 'idealidade' étnica é reescrita nos jogos das formas visuais. Sobretudo, a partir da intermitência da imagem transcultural.

Na moldura discursiva tradicional, em relação à etnicidade, a fotografia é frequentemente utilizada para derrubar o 'ocularcentrismo' (EDWARDS, 2016) das aproximações ocidentais e, também, como campo de engajamento de uma alteridade que serve tanto para atribuir como para dismantelar as molduras narrativas. Nesse aspecto, a noção de encenação é central na fotografia das representações transculturais porque retira a visualidade expectativa ativando elementos de negociação das formas sociais descritas na imagens (em elementos previstos e imprevisos). A imagem etnográfica\ documental – longe de coincidir com a imagem antropológica – se torna possibilidade de reconhecer (e também de agir sobre) as relações sociais, que são mediadas por uma visibilidade que parece estar dentro do movimento oscilatório de noções entre realidade e representação.

Nesses termos, a imagem fotográfica 'étnica' nunca pode ser vista como um dado objetivo. Ela não acontece sem se perceber as perspectivas fenomenológicas e experienciais como encenações e posturas inerentes ao arbítrio social. Da mesma forma, com a própria ação-mediação das fotografias, a linguagem fotográfica se realiza junto às condições de 'artefatização' da imagem. Conjugadas naquilo que a fotografia possui de possibilidade de interação e abertura, e especialmente nos retratos, a dinâmica antropológica adquire mais abertamente a noção de importância do ato de pose, da grafia da ocularidade, da noção de espera, de deleite, das relações entre a potência e o lugar de encontro na situação figurativa.

Em seu poder evidenciativo, essa condição, como se refere Caldarola (1998), ocorre no elemento de reorganização da cena transcultural no encontro de expectativas. A duração discursiva – seus limites e possíveis franqueamentos narrativos – ocorre no reconhecimento da participação presencial da evidenciação eufórica registrável. Permeada pela vontade narrativa, a encenação na fotografia etnográfica é fundamental na construção da etnicidade pois dá luz ao jogo de possibilidades que constitui a própria origem do dispositivo fotográfico. A teatralidade do efeito figurativizável, como se refere Edwards (1998), foi percebida antes pelos próprios sujeitos da representação que os antropólogos visuais. Nesse sentido, a dramatização da cena, habitada no contexto da recriação, valoriza o engajamento relacional que é inerente ao procedimento de registro.

A ambiguidade fotográfica (FONTCUBERTA, 2016), desde suas origens, desata-se da faceta documental, e muito precocemente na história da fotografia há a percepção de que a encenação não pode ser a confirmação performativa do registro. No caso da antropologia, o potencial desestabilizador da pose, e a 'competência da falsidade' (MARZO, 2018) desarticula constantemente o enquadramento científico, impondo ao registro uma declaração de dissonâncias (a aparição da foto sempre no olhar alhures).

Determinados contextos - a relação entre corpo, sujeitos e experiências - abrem-se ao jogo antropológico do pertencimento no entendimento de que a foto é uma imagem que permite reconstituir (reparar, reordenar, reler) as representações simbólicas enquanto elas desobedecem uma alteridade programada. Essa paisagem relacional é, necessariamente, o efeito de uma situação sensível que, no âmbito das imagens, reorganiza a experiência sensível em pose, em vontade de narrar. A identidade-para-a-câmera, na forma com que o sujeito é assistido pela noção de superfície mediada da interação, acontece, nesse domínio, como um gesto que não pode esperar no artefato\

objeto a sua substituição. Ou seja, a materialidade fotográfica jamais pode substituir a capacidade relacional do jogo de olhares e dimensões do ato de pose.

Nas fotografias 'étnicas' de corpos, longe da domesticação ocidental – em domesticação outra, figurativizados de maneira diversa –, uma determinada leitura que a antropologia fotográfica (STURKEN & CARTWRIGHT, 2001) há muito procura desprogramar é o efeito de redução do sujeito à imagem cultural (mesmo que a cultura esteja lida como em formas em movimento).

Na história da antropologia fotográfica, o ato de pose reinsere a imaginação visual em um liame das formas semiotizadas e dos corpos projetados – entre identidade e identificações. O fato da situação da imagem (por vários motivos) fugir constantemente do controle, revela que a sensibilidade (o experiencial, o fenomenológico, a abertura aos lugares semióticos) é conjugada no ato do registro com a preocupação de expor seus vestígios, de ser abertura e contestação da exclusividade ocular. Nesses termos, a fotografia 'étnica' mobiliza a irredutibilidade do processo expressivo (expressar, reaparecer, ocultar etc.) dentro da própria feitura antropológica e comunicacional. A dimensão fotográfica, na encriptação do tripé sensorial (corpo da imagem - corpo do espectador - corpo do autor), torna os registros lugares de constante relativização. A forma estética, portanto, não está na contramão do documento, uma vez que a alteridade pode ser sentida nos detalhes da imagem, na enunciação dos corpos, na interação sónica-actante, na etnografia da prática fotográfica etc.

Em certo sentido, a presença de visualidades testemunhas (o corpo que vê, os jogos de olhares, a intersecção de expectativas etc.) faz com que o enquadramento científico seja projetado no interior da cena inscrita: o elemento desestabilizador da pose se revela logo no início da situação interlocutora, comunicável. A fotografia étnica sublinha o contexto da dimensão etnográfica, que é vestida do movimento de interpretação constante na antropologia (ver\descrever; aproximar\distanciar; traduzir\perceber). O que se mostra significativo nessas aproximações é que a reescritura antropológica (STOCKING, 1983) está na 'correção procedimental' (CLIFFORD, 1977) da própria contestação da autoridade etnográfica. A fotografia antropológica é sentida pela experiência pessoal que desvincula a atividade de enquadramento da evidenciação. A pose, portanto, é a necessidade de urdir na ocularização sua particularidade limite, sua condição de encontro, sua inevitabilidade cênica. Marca a presença do sujeito, impõe o elemento de imprevisão e espera, faz com que a imagem seja uma ocasião outra, a partir de uma traduzibilidade sempre à espera. Nesses termos, a intenção descritiva da fotografia, como

revela Fontcuberta (2016), não marca a cena numa propedêutica da estabilização. Ao contrário, evidencia sua ilusão. Conta-nos da performatividade e do acontecimento corporal, da mediação entre efeitos esperados e aberturas estéticas.

No retrato, isso é intensificado pela busca da particularização sensível no olhar autoconsciente, na derivação subjetiva, na pregnância particular. Incólume no registro, está a capacidade de urdidura da presença sutil, sua fluidez referente, seu trânsito corpóreo, sua insubstituível na enunciação testemunhal. A evidência da indicialidade se move para fora do dispositivo, no sentido que a relativização da presença é decorrente da sua especificação como modelo tipológico (étnico), roto de maneira constante. O enquadramento científico é desvalorizado pela singularização do modelo, porque a identificação se desarticula em uma performance em trânsito. Como acontecimento, a presença encenada reflete diretamente a participação compositiva na descrição figuracional, que é relida no contexto do ensejo do olhar. Essa situação fluida tem a ver com a intensidade com que o projeto antropológico se desfaz da sua própria vontade de demarcação. O modelo narrativizado entra em choque com a enunciação subjetiva, e o 'ethos' se transforma na imagem que transita entre dois polos: o corpo identificado com o resquício tipológico (etnográfico) e a pose que remove a figuritização (as vezes, patologização) em conteúdo.

A dimensão étnica, estabelecida em uma espécie de situação etnográfica ideal (a autoridade etnográfica) sofre o efeito dialógico da complexificação da visão no agenciamento e nas situações transculturais. A própria densidade da inscrição fotográfica, como se refere Edwards (1997), é permeada pelo projeto fotográfico na desvinculação da imagem com sua pretensão objetiva. Na história da antropologia visual (HOCKINGS, 1995) o modelo é representado na imagem, em uma tendência inicial em universalizar a semelhança tipológica com sua singularização fotográfica. Essa gramática (biografia dos corpos em sujeitos étnicos, em simples evidenciação) deixa pouco espaço para a contestação do relativismo antropológico na dimensão teatral\encenada: a performatividade como acontecimento, irreduzível, da organização da imagem.

A antropologia visual começou a clarificar esse comportamento quando o espaço fotográfico começou a ser entendido como locus interpretativo *sui generis* da possibilidade de encontro transcultural. A agência étnica, reorganizada constantemente a partir do retrato fotográfico, irrompe sobre o ensejo descritivo tornando-o pretense de articulação da invisibilidade da imagem. A presença de um eu (LIPPARD, 1992), que se torna autoconsciente na busca pela projeção figurativa, reorienta o trabalho da fotogra-

fia antropológica no sentido que ressoa o complexo jogo entre etnicidade e identificação. De certo modo, o critério da busca pela semelhança – em um inventário de formas visuais que apelam para a recognoscibilidade étnica – é um desafio para a etnografia fotográfica: invariavelmente os contextos e os sujeitos estão relacionados e em situação de maior ou menor noção do autodomínio da imagem, da aproximação e do enquadramento no vetor comunicacional do efeito da representação.

Quando a imagem é reposicionada numa condição fenomenológica (reenergizada pela circulação visual), o procedimento etnográfico inicial (dotar a imagem de controle e buscar na figuração sua possibilidade demonstrativa) se torna um acontecimento colaborativo, menos inventário e mais aberto à subjetivação. Em trânsito artístico, na essência do retrato, a experiência social do registro é reabilitada pela ocularidade autorepresentacional que tenciona o modelo para além dos critérios de semelhança e recognoscibilidade (PICADO, 2009). A tipologização se projeta para fora do quadro pictórico, no sentido que o objeto em cena (a figura étnica) se torna o elemento-chave para a situação aberta na interpretação composicional. O *ethos* se transforma em modelo desequilibrante, acionando os elementos da cena (indumentária, pose, atitude) e revelando sua particularidade na experiência sensorial. Como escreve Edwards (2016), as fotografias são uma forma de “personalidade estendida”, e tanto a indicialidade como a reproduzibilidade são redistribuídas na condição comunicacional da imagem, tornando efeito experiencial uma possibilidade de rendição da imagem ao périplo afetivo e sensorial. Os retratos ‘étnicos’, nesse sentido, indagam a própria essencialidade figurativa no contraste com a terapêutica visual. As possibilidades de reconhecimento estão também concentradas no engajamento corporal que permite à presença humana projetar-se para além da evidenciação etnográfica. No efeito de reescrita enunciatória (o documento etnográfico entendido como fotografia evocadora), a imagem e a objetualidade da fotografia ajudam a romper a evidenciação (e emular a simbolização subjetiva), visto que permitem construir a figura no caminho da sensorialização compartilhada. Especialmente nos retratos diretos, com a perspectiva diretamente sobre a densificação ocular (e a quebra constante do quadro postural no atravessamento eufórico do contato), a domesticação do corpo é muito mais difícil que nos inícios colonialistas da antropologia fotográfica (NARANJO, 2006). Objeto de reflexão e análise, os retratos étnicos intensificam o próprio questionamento da apreensão da realidade capturada. Essa reflexividade é fundamental porque, já presente como matéria-prima antropológica, pode problematizar ainda mais o ‘efeito de evidenciação’ característico da etnografia.

Como escreve Rechenberg (2014), as fotografias étnicas, sobretudo a de retratos de nativos, podem ser um elemento importante de resistência política e de rememoração\restituição simbólica-representacional. Em sua forma actante, a simultaneidade da presença com a artefatização da imagem indicam que a dinâmica da pose incide sobre a indiscernibilidade 'mental' e 'factual' existente em imitação e realidade (POIVERT, 2010). A imagem fotográfica nos retratos reacende o efeito homeotético (PICADO, 2009), no acionamento de uma referencialidade étnica, juntando os objetos de cena com a tipologia individual. O discurso visual, portanto, propaga a relação sinedóquica que contrapõe a biografia do sujeito posado com o processo de desencadeamento da imaginação singular: a imagem enquanto vetor da especificidade e também do contradiscurso cultural - posto que nenhuma figuração é a repertorização máxima da sua antropologia habitual.

Na dinâmica do retrato, em que o paradigma expressivo (na primeira história da antropologia visual, tentativamente coincidente com o paradigma fenotípico) se revela na interrogação do olhar, a encenação se torna a própria capacidade de persistência sensível na avaliação da duração da cena. O retrato étnico pode revalorizar os traços de distinção social, mas também ajuda a romper a soberracionalização textual da representação (SCHNEIDER & WRIGHT, 2006). Nesse quesito, o elemento cultural (sobrevvalorizado, especialmente com os adereços e outros objetos da composição) é constantemente desafiado pela performatividade que impõe a cena como encontro. No limite, o que temos nos retratos étnicos é uma essencialidade visual que está contrastada com a dimensão háptica da fotografia, preconizando o cruzamento estético na narrativa da etnicidade. Tal como escreve Edwards (2016), no trânsito contemporâneo da fotografia com a antropologia, a virtualização da cena é inscrita na experiência cotidiana e na proliferação das imagens.

Se o registro, por um lado, dissemina-se constantemente, também a interação transcultural permite que os sistemas visuais e sensoriais ensejem questões fundamentais para o centro da dinâmica antropológica. A singularização é, aqui, feita não à revelia do modelo representado, mas na amálgama expressivo-subjetiva que subjaz a metáfora da visualidade constante. Sem garantir totalmente as condições de reconhecimento, mas não precisando delas para proferir uma discursividade monolítica, o retrato torna a imagem 'rendida' (PICADO, 2009) não à fixação tópica, mas ao tempo de convite para a dilatação da cena inscrita e da imagem a ser articulada. A dramatização passa a ser valorizada na medida em que alimenta um personagem. O fluxo temporal, dentro da

reflexividade estimulada, passa a ser percebido no testemunho, na presença, e também no desenlace pretérito.

Nesses termos, o olhar do espectador é sensivelmente inscrito no jogo dramático entre etnografia e ocularidade. A cena se faz no contrato multiexpressivo dos atravessamentos subjetivantes: no limiar da narratividade aberta, que torna a fotografia dos retratos étnicos um modo de ver, olhar e pensar os domínios do visível. No âmbito antropológico, se instaura uma densificação da interatividade e da dialogia entre o corpo da imagem, o ocularismo biográfico e o vestígio de seu deslocamento. A própria antropologia visual é desafiada pela relativização da inscrição fotográfica na permanência desestabilizadora da metáfora da cena permanentemente adiada, permanentemente a ser inscrita.

O ato de pose se transmuta em um indício antropológico que reconhece a insuficiência sempre redinamizada da autoridade etnográfica (CLIFFORD, 1999), fazendo da captura uma combinação de potências, isto é, colapsando as formas progressas da alteridade e retrabalhando a dimensão evidenciativa a partir de renovada intensidade do estranhamento.

Voyages, Mali

A noção de equívoco ou intervalo, proposta pelo etnólogo Eduardo Viveiros de Castro (2005), nessa medida, serve para constituir uma aproximação com o relativismo (engajamento\esgarçamento do olhar sem propor ou moralizar). Serve, também, como alerta para a dificuldade em se traduzir de uma forma que envolva a relação entre o exercício do olhar e o regime de comparação: a “noção de equivocação”, tal como escreve Viveiros de Castro, que propõe que o ato de comparar, exercício básico da antropologia, seja menos nomotético e mais aberto ao processo de perceber a intraduzibilidade – e a possibilidade de aproximação no conjunto de rupturas da imagem mediada.

Nesse sentido, a comparação que propõe o antropólogo tem a ver com um “processo de equivocação controlada”. Isto é, a alteridade aqui entendida está na dinâmica disjuntiva própria estabelecida na interpretação que parte da crítica à facilidade em possuir (em ver, em instruir o outro). Apenas dessa forma, em um exame subjetivo baseado na ‘equivocação’ do olhar, teríamos um reconhecimento prolongado, uma situação durável, uma gramática da sensibilidade da alteridade.

A imagem antropológica – fotográfica, posada – se torna a opção de um compromisso que restitui no equívoco, no intervalo, o jogo de elementos que se dá na relação com a percepção de uma dessemelhança: a par de uma verdadeira diferença. No trabalho de Huynh, o traço indicial da fotografia antropológica é revestido de uma abertura mais emocional, mais associada a uma alteridade relaxada e significativa. Na fotografia étnica encenada, o outro se torna uma predação da vontade de ser (etnocentrismo romantizado). A simetrização, nesse caso, é uma violação da ordem (programada) da revelação etnográfica.

Os retratos de Huynh propõem uma situação diversa: a nuclearização da imagem ocorre no compromisso do pertencimento aberto, e na intensidade elegante, estranha, duradoura, que permite que a articulação visível\invisível seja reconfigurada como gesto inacabado. Nesse sentido, a noção de equívoco ou de intervalo, como escreve Viveiros de Castro (2005), é central no trabalho do fotógrafo porque a imagem se torna um intervalo que mantém a possibilidade do equívoco em constante abertura (o retrato se torna ato de cena, permitindo uma experiência de observação que participa do afeto na imagem).

A imagem absorve o ato de equívoco ou de intervalo, que dilata o efeito duradouro da percepção. Uma zona de contato subjetivante (CLIFFORD, 1999) está na ordem da intensidade com que os rostos malinenses são formalmente desorientados pelo discurso da encenação de si – a repetição da cena, prática comum na fotografia do autor (como no retrato XVII, gera uma cumplicidade reiterativa que organiza a imagem através de sua profundidade ressonante: a fotografia se faz mais transponível ao ato de olhar, a encenação de si).

O retrato XVII da série 'Voyages', por exemplo, que exhibe o rosto de um jovem com adereços tradicionais, é duplicado na assimetria (retrato da mesma pessoa, olhando diretamente para a câmera).

**Figura 1a** Retrato XVII**Figura 1b** Retrato XVII

Com o apelo sensível à cor na figura emergindo dentro do fundo escuro, a relação entre projeto antropológico e comunicabilidade fotográfica permite que novas vinculações plásticas sejam estabelecidas. O jogo apresentado (rosto em leve diagonalidade olhando e não olhando o observador), instrui a cena reorganizando o elemento étnico em um constante regime figuracional que direciona a potencialidade arquetípica-etnográfica para a representação claudicante, atemporal, mnenônica, interativa. Embasadas na evidenciação assimétrica, essas duas fotografias dilatam a sensação de presencialidade, rompendo o jogo etnográfico da sua 'naturalização' vestigial. Os retratos engendram uma circulação mais comprometida com a gênese testemunhal, tornando os rostos – de uma beleza fisionômica, de uma arquetipização destacada – um processo de comunicabilidade valorizada que diagrama o procedimento de evidenciação antropológico em seus pontos interventivos (próprios e estranhos). Aqui, a autorrepresentação consciente interfere no desejo de objetividade (EDWARDS, 2016) da etnografia, fazendo com que o retrato seja liminar, aberto, carregado de mediação sobre a experiência visual.

Já no retrato IV, de uma criança malinense, o rosto emerge do quadro (do fundo escuro e neutro) sem adereços característicos. A centralidade do olhar e a composição dramática (as mãos próximas à face, num gesto de expressividade destacada) dispõem a foto mais para o lado da fotografia estética. Nessa fotografia particular, a fruição experiencial permite ressignificar a etnicidade ao ajudar a envolvê-la no âmbito da imagem fotográfica. A dimensão plástica é privilegiada, então, no sentido da corporificação cênica do semblante da imagem. O ato de pose se torna mais claro, diante da narrativa humana voltada para si mesma.



Figura 2 Retrato IV

Contudo, é a atemporalidade do rosto em dimensões maiores que produz o efeito da ruptura definitiva com a narrativa documental e também com o sentido de presença e de afetos para a relação do fotografado com aquele quem o olha. Nesse caso, a sensorialidade está contida na ilusão de presença, que tem o poder de figurar uma ressonância prototípica desfeita na liminaridade dramática da pose. A criança, o menino, é fotografado a partir da proporcionalidade superior do retrato, enfatizando o engajamento na circularidade aberta da foto. Promovida pelo efeito de pose, o retrato IV atrela a plástica do rosto na implicação narrativa, permitindo que a noção de 'étnico' seja equidistante e ao mesmo tempo associável com a noção biográfica. Nesses termos, a organização antropológica é parcialmente desfeita no liame interpretativo da imagem. Com um regime de afetos, a fotografia imprime a etnicidade no escopo desejante da forma artística; é o gesto do menino que eleva a subjetividade na encenação de si, impondo ao retrato uma harmonização visualizante. A composição é, ao mesmo tempo, documental e narrativa, e a plasticidade da presença vincula-se no encontro de expectativas: para quem o menino se dirige, como é feita a mudança do olhar da foto etc.



Figura 3 Retrato II

No retrato II, de meninos em idades próximas, isso é ainda mais evidente, pois a composição privilegia o ato de cena ao mostrar dois corpos semantizados em adereços típicos (o efeito no cabelo do menino, o colar e o brinco solitário na menina). Aqui, a textualização da imagem insinua delicadamente as características étnicas. O efeito da pose conjunta, o atravessamento direto do olhar, a reiteração ao mesmo tempo tribal e biográfica, ensejam a fotografia em uma modulação particular (a espontaneidade programada da cena) com a desestabilização subjetivante (o envolvimento direto das crianças na constituição da imagem).

Ambas as características e evidenciações estão urdidadas na foto, que veicula a constante reintrodução do olhar: o preto e branco\claro e escuro cuidadoso, as personas visuais, a densidade da composição cênica, a resistência afetiva da imagem. Nesse sentido, os adereços ajudam a apoiar a foto em uma instrução antropológica, mas a comunicabilidade estética e o envolvimento emocional da composição dupla (os gestos da cena, a fisionomia sorridente do menino, a ambivalência dos corpos e a expressividade dos olhos) diagnosticam, de modo vicário, o apelo à interação com o espectador. A imagem cria intimidade e identificações constantes, e ajuda a colapsar o registro tribal na insuficiência da documentação.

Em paralelo, vemos uma densificação do equívoco: a fotografia das duas crianças retira da imagem seu enquadramento exclusivamente antropológico. Parte etnografia, parte ensaio fotográfico, o retrato II programa os corpos actantes para se tornarem

o centro da cena em imersão - o engajamento da foto se dá no sentido de uma dilatação perpétua da atemporalidade do encontro.

Essa característica é importante porque as fotografias de Huynh trabalham com a convocação do olhar fruístico sobre a etnicidade endereçada. Mas isso não se trata de uma apropriação visual para codificar signos substitutos da expectativa realista da etnografia \ documento visual. A dinâmica antropológica, como observa Edwards (2016), já é parte constitutiva do jogo de entrecruzamento de expectativas, de atos de pose e da desconstrução da evidência na articulação da foto de composição étnica (a ilusão do registro).



Figura 4 Retrato XXIV

Nos termos que isso convoca, o retrato XXIV, com a captura frontal de uma mulher malinense com adereços tradicionais (colar de missangas, alargador de orelha, pulseiras de metal), reativa o elemento tribal em uma composição personalista: a gramática da foto se faz no entendimento da transculturalidade valorizada, e o corpo está longe de uma domesticação enunciatória. A imagem insere contexto, mas a presença fotografada em ato de pose, com delicado sorriso direto, rompe a alteridade prototípica. Semiotizada na ação tribal, mas em gesto subjetivo (o braço à mostra sujeitando delicadamente o rosto), a presença é actante, desequilibrada, relaxada, insubstituível, total. O elemento estético está profundamente imbricado na situação antropológica, narrando suavemente a articulação entre ato de pose, encenação de si e experiência sensível. O re-

trato forma a imagem no sentido da sua concentração eufórica: a natureza prosaica do prisma da etnicidade e a foto como intermédio do engajamento identitário e sensorial.

A composição valoriza o encorajamento antropológico, permitindo que a figura humana se torne uma manifestação da presença sem a necessidade de diagnosticar o sentido. Isto é, transculturalizado na foto, em uma situação de pose e abertura ao olhar, é o corpo que determina sua narratividade expressiva (a imagem feita com delicadeza, a característica posicional plástica, prolongada, emérita).

O último retrato proposto para análise, também da série *Voyages*, e na carpeta *Malinenses*, organiza-se a partir da ressignificação étnica-biográfica. O rosto é capturado em leve diagonalidade, com emergente fundo escuro, utilizando um turbante na cabeça, com clara referência aos motivos tribais. A resistência afetiva da imagem, nesse caso, parte do cruzamento estético-etnográfico no sentido da diagramação da individualidade em uma ação distintiva: a pertinência plástica do rosto permitindo a elegibilidade do olhar na conversa com o espectador imediato. A encenação de si, aqui, se faz de modo espontâneo, desequilibrada, sugestiva. Constantemente em trâmite, a experiência do olhar se engendra no que vem de fora, no que está à espera. Por isso, para isso, a emersão da figura se contrai em uma evidência somática, em uma remoção efetiva da apropriação simbólica (a face nunca é um espelho que não seja a face outra).

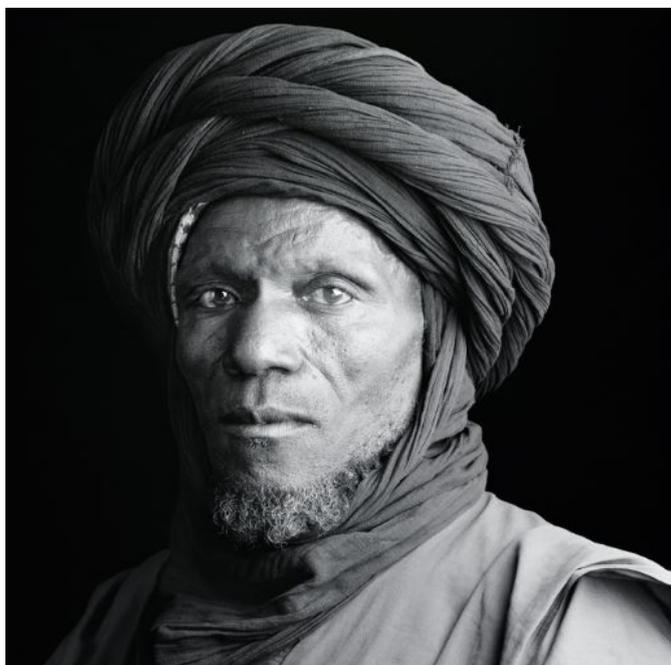


Figura 5 Retrato XXIV

O que se define pela imagem, nesse aspecto, é a sutileza da aparência, convocada na figuração serena, substantiva, inapagável. Para dentro do quadro, para o ápice da perspectiva, é possível ver o devir da imagem em uma enunciação personalista, única. A figura do homem com turbante ressoa em sua liminaridade potente, habitando profundidade antropológica e subjetivante. Ao mesmo tempo, consegue romper a visualidade étnica ao olhar de frente, numa posição de espera, reiterando a encenação. Nesse sentido, a face estrutura uma imagem que incursiona pelo biográfico veiculando uma forte sensação de semelhança, da aquiescência entre espelhamentos abertos, em um equívoco (VIVEIROS DE CASTRO, 2005) densificado na humanidade pujante. Os adereços – as marcas tribais programadas – não são suficientes para destituir a pose da confirmação ritual: a relação da evidência que se infere também no apelo condicionante, emergente, interlocutor (somos nós quem presenciamos a troca dos olhares, somos nós quem alongamos ou abreviamos o interlúdio constante).

Nesse aspecto, a imagem do ancião permite que a dimensão étnica seja vertida no *modo de ser* (diante do *modo de ver*) estruturante. A figura, portanto, é a ressonância de uma situação incorporada, do encontro da assistência numa comunicabilidade vivível. Na fotografia do homem com turbante há algo de fortuito, de azaroso, de desejante, de descontínuo e intermitente que não deixa de ser derrubado pelo apelo humanista. A todo momento há fisionomia e há presença. O enquadramento antropológico, assim, somente pode ser parcial, como uma resistência do olhar que ainda está ali, na indexação da imagem, mas que é adicionado ao elemento consecutivo, ao acontecimento exposto, ao anúncio sensorial.

O semblante sereno e arquetípico do homem esclarece, de certo modo, que a experiência do ver é participativa na capacidade de ser afetado. O discurso étnico, nesse caso, toma posse da abertura *equivocante* na dialogicidade e no efeito da conferição que destoa: estamos avisados da impossibilidade da comparação, a não ser pela gramática individual, pela singularização testemunha, pela sensação de observar (ressoante, consigna) que está na própria emancipação daquilo que se vê (e que se olha sem separação absoluta, impossível de afastar-se). Inevitavelmente, para dentro da situação objetiva - o modelo tribal-antropológico -, a estruturação fotográfica organiza a cena em uma força contrária: não significa que privilegiamos a 'autoridade etnográfica', mas, sim, que conhecemos a etnografia como ela pode ser: um fazer circunstante e imediato; uma experiencição subjetiva e coletivizante; uma decantação da liberdade e da dialética do encontro (nesse caso, através dos rostos dos retratos).

A foto do ancião, o retrato XVII, não serve como evidência porque é a semelhança da equiparação corpórea claudicante e insubstituível (ressoa sobretudo a figuração). Posar, aqui, é o ato de tomada da consciência antropológica no sentido que o semblante é um texto: proporciona uma sensibilidade resistente, uma inevitabilidade cênica, uma confirmação reescrita no jogo (no liame) subjetivante. Na fotografia antropológica de 'Malinenses', a ênfase está na duração: o processo (etnográfico) de organizar (ver, ser, deixar habitar, tentar descrever sem substituir) a imagem aberta ao poder da imaginação que é traduzida no corpo da foto, no corpo do espectador, na condição do autor.

O encontro, dessa forma, é sempre posterior, possibilitando que o registro seja acolhido pelo ensaio espontâneo da presença. Em primeiro lugar, isso é uma constatação da alteridade; em segundo plano, essa é a evocação da experiência de escrever (visualmente, o 'texto' transcultural). O modo de ser presença cumpre uma função bascular: ao mesmo tempo figuras arquetípica e biográfica, personagens diretos que diagramam mediações antropológicas e fotográficas.

Retratos - como aparições - que exercitam seu direito a reconstituírem potência no modo com que ressoam o insubstituível da profundidade da mobilização do encontro, isto é, do exercício do pertencimento.

Considerações Finais

No trabalho de Huynh não há prioridade da imagem nem da antropologia. As fotos não prescindem da articulação socioestética e do discurso da 'pose'. Configuram liames intersubjetivos que, na insistência multilinear do olhar (a emersão do fundo escuro, a dramatização singular da fisionomia, a encenação de si) atravessam a justaposição entre documento (antropologia) e forma artística (a visualidade testemunha).

O estatuto antropológico da fotografia de composição étnica não concerne, nesse caso, apenas na movimentação do registro. As fotos de Huynh tem seus desdobramentos na construção ao mesmo tempo de uma memória étnica e de uma representação subjetivante (o reconhecimento biográfico e comunitário, a subjetização do olhar, o encontro de temporalidades etc.). Partilham uma comunicabilidade excedente, com detalhe na visão do rosto, exposto em grandes proporções, ensejado num apelo para a experiência vicária e indelével.

As imagens condensam e articulam experiências intensas que singularizam a fisionomia, mostrando sua diferenciação dialética: aqui, a dimensão antropológica se

dá no atravessamento com a forma visual, que é figurativizada na proporcionalidade aumentada dos rostos, na dinâmica do (s) olhar (es), na narrativa ao mesmo tempo contida e relaxada. Diante de uma codificação própria, em estratégias particulares (uso da cor, ato de posar, ensejo de relação\alteridade), as fotografias do projeto 'Mali' permitem que novas vinculações perceptivas sejam estabelecidas em fotografias cujo elemento antropológico mobiliza diferentes formas de políticas do olhar, consumo visual e circulação sensorial.

Interessa, aqui, a sutil construção da evidenciação, propondo a sensibilidade visual como meio de se chegar à reiteração etnográfica sem diminuir a revelação individual. Foto e dinâmica antropológica conversam com a figura retratada, rompendo a autoridade\idealidade etnográfica ao fazer aquilo que Viveiros de Castro (2005) escreve em relação ao procedimento antropológico: reorganizar a intraduzibilidade, reparar no equívoco, continuar o estranhamento.

Essa característica é importante porque as fotografias de Huynh trabalham com a convocação do olhar sobre a etnicidade endereçada, mas não se trata de uma apropriação visual para codificar signos substitutos da expectativa realista da etnografia\documento visual. Essa dinâmica, como observa Edwards (2016), já é parte constitutiva do jogo de entrecruzamento de expectativas, de atos de pose e da desconstrução da evidência da articulação da foto de composição étnica (a ilusão do registro).

Os retratos de Huynh, nesse sentido, buscam a estesia direta, o pertencimento humano e comunicabilidade antropológica associativa: fazer *com* o outro, exigir reconhecimento (HONNETH, 2003), buscar duração. A reciprocidade de olhares, nesse sentido, está imediatamente envolvida com o significado social das fotos, e a encenação é parte estruturante do ato de narrar a alteridade a partir do jogo sensitivo de identificações (biográfico-etnicista; pessoa e personagem; presença e originalidade). No trabalho do fotógrafo, olhar é, antes que desvelar, compor uma assimetria (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) que só pode ser verdadeira na genealogia política e emocional do trabalho do artista.

A desestabilização da objetividade etnográfica, condicionada na inscrição da foto, surge, nos retratos de Huynh, na perspectiva do relativismo como prescrição – da possibilidade interpretativa – para uma inteligibilidade para o olhar. Ao expor características sensíveis impressas nos gestos e olhares dos rostos malineses que desestabilizam a noção enquadrada – redutora, 'fria' – dos discursos etnográficos, os fotos de Huynh avançam sobre a perspectiva da assimetriação do olhar. A impossibilidade de

traduzir se converte, também, na transfiguração mais poderosa: a interação está na enenação de si e na disposição de apresentar-se.

Os retratos de Huynh olham, singularizam-se na equação complexa do voyeurismo e o intermédio: representar, aqui, é conservar o acúmulo; fotografar é se abrir ao outro.

Notas

1 Na exposição “Le Regard à l’Ouvre”, consagrada ao trabalho do fotógrafo, as séries de fotografias são expostas em grande tamanho, vinculando a experiência da visualidade com a perspectiva ‘minimalista’, frequentemente utilizada pelo autor. Podem ser consultadas em: <http://m.jeanbaptistehuynh.com/gallery/ecole-nationale-superieure-des-beaux-arts/?lang=en>

2 Podem ser vistos em: https://www.jeanbaptistehuynh.com/oeuvres_6_voyages_mali_.html. O artista possui vários projetos exibidos ao longo de doze livros, além de exposições que detalham diferentes situações fotográficas em um trabalho que coteja perspectiva expressiva e fotografia de pessoas. Suas composições geralmente são expostas em grande formato, dimensionadas a partir da dimensão plástica e antropológica. A série ‘Mali’, dentro das cinco viagens para ‘Voyages’ (Índia, Vietnã, Etiópia, Japão, Mali), perspectiva essencialmente retratos, feitos em preto e branco e em cor, estabelecendo um apelo à sensibilidade comunicacional em duas principais características, notadamente, o ato de pose e a proposição socioestética. Podem ser vistas em <http://m.jeanbaptistehuynh.com/gallery/mali/?lang=en>

3 Apresentadas em <http://www.artnet.com/artists/jean-baptiste-huynh/>

4 Como escreve Viveiros de Castro (2005), entender a ‘observação da experiência’ em antropologia é perceber o movimento de ‘remediação’ possível entre a noção de disponibilidade da visão e a intermitência do deslocar - aberto ao poder da escuta, aberto ao “processo de comparação” que há em toda cultura; a cultura, por sua vez, segundo o antropólogo, se torna um limite da operacionalidade possível entre modelos transfronteiriços: nesse sentido, a própria noção de olhar é investida pela sensação de estar vendo algo que tem relação ao próprio, e que se abre, inevitavelmente, para a emancipação do ato de ver; como diz Viveiros de Castro (2005, p. 146), em antropologia, a visão não é uma conformação da tradução objetiva; ao contrário, designa uma perspectiva que se ajusta como tradução pois, “comparabilidade direta, todavia, não significa necessariamente tradutibilidade imediata...”.

5 Por ‘intermitência’, entendemos o processo de costura que habita o elemento de aparição da forma visual e sua relação com a presença da expectativa – antropológica, evidenciativa (GRIMSHAM, 1997) – que transfere para a intersubjetividade sua característica actante. Ela mesma uma replicação, como menciona Edwards (2016), que rompe o jogo da evidência e da projeção aleatória.

6 Em seu início, as fotografias étnicas eram estabelecidas pela interpretação do jogo de aparições como um espelho rearticulável do sistema evidenciativo; como escreve Edwards (1997), o princípio etnográfico pressupunha que o conhecimento científico poderia ser controlado mediante replicação confirmada – totalizando, no caso da reencenação, uma espécie de quadro cultural demonstrativo da cena observada. Essa naturalização primária, além de enfatizar a cena reescrita dentro de um quadro visual como cópia fiel, negligenciava, entre outros elementos, a prevalência da imagem da ação cultural e da ritualização tribal no jogo cênico.

7 Esse jogo não se dá na oposição entre essas duas articulações, mas na complementaridade (intertextual, intersubjetiva, fenomenológica) do ato de captura, do agenciamento desencadeado, da dimensão actante e interativa da pose; e, por último, do efeito da imitação e do processo de reescrita das impressões na forma fílmica (fotográfica).

8 O papel da moda no cruzamento de expectativas (entre ver e apresentar a visibilidade a partir da alteridade), por exemplo, surge como um desafio que a antropologia visual passa a cuidar muito precocemente em sua história (LALVANI, 1996). A exploração da transmissibilidade através da exposição do contato interétnico, como escreve Saiman (2014), está na relação especialmente frágil entre os corpos visuais, o ocularismo ocidental, e a noção implícita dos movimentos simbólicos feitos a partir do contato, sobretudo em relação à percepção, por parte dos povos não-ocidentais, da importância do poder da imagem como meio de interação. Viveiros de Castro (2002), por exemplo, faz a crítica a essa prevalência em relação ao fetichismo da imagem nos primeiros contatos – e a atitude oposta dos povos indígenas diante da alteridade ocidental: a questão não era a visibilidade, mas a ‘fantasmagoria’ que se mostrava com novo aspecto para os indígenas, ao verem os europeus.

9 Em seu limite extremo, sobretudo no início da antropologia científica, em denúncia antropológica. Ver, sobretudo, exemplos no livro de Horn (1995).

10 “O aspecto desumanizador do retrato fotográfico como mero inventário é prejudicado pela irreduzível presença de um eu” (LIPPARD, 1992, p. 16).

11 Cairíamos em um etnocentrismo caldeado pela dinâmica das aparências estilizadas, exigindo o espelhamento preliminar (o grupo étnico), privilegiando a retórica ocular e perdendo, portanto, sua potência política subjetivante.

12 Abrindo espaço para o azar, para o jogo fortuito de relações transitivas e transitórias (TAUS-SIG, 1992).

13 O relativismo é o modo de ‘ressituar’ os contextos históricos e culturais como “valores posicionais no campo de suas próprias relações culturais, antes de serem submetidas juízos morais e categóricos de nossa própria lavra” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016). Ou seja, a inscrição da alteridade está, antes, em desprogramar a antropologização prévia em um procedimento de ‘suspensão’ dos próprios juízos para que, ante o gesto de olhar, a observação se torne a imagem.

14 Esse exercício está carregado de instrução sobre a incompatibilidade entre observar e demonstrar; como no trabalho de Georges Bataille na revista *Documents*, as formas visuais buscam a ruptura das simetriações; é na intraduzibilidade, e a exigência da representação própria, que texto e imagem, semelhança e dessemelhança (ou semelhança transgressora) rompem com a situação de leitura anestesiada da equivalência do olhar. Como escreve Didi-Huberman (2017: 20), a questão passa a ser se “uma antropologia política das imagens não deveria igualmente se reiniciar partindo do simples fato de ser preciso, aos nossos desejos, a energia das nossas memórias, à condição de nelas fazer agir uma forma, aquela que não esquece de onde vem e, por isso, se torna capaz de reinventar possibilidades”.

15 Como escreve Sontag (1987): “no lugar de uma hermenêutica precisamos de uma erótica [eroticidade] da arte”; a fotografia é sobre o tempo perdido que deve pouco para a objetividade e muito para a imaginação (densificação do olhar).

Referências

BURGIN, Victor. (org.). *Thinking Photography*. Basingstoke: MacMillan, 1986.

CALDAROLA, Victor. “Imaging Process as Ethnographic Inquiry”. *Visual Anthropology Review*, v. 1, n.4, pp. 431-51, 1998.

CLIFFORD, James. *Dilemas da Cultura: Antropología, Literatura y Arte en la Perspectiva Posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1999.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*. Harvard University Press, 1977.

DIDI-HUBERMAN, George. *Levantes*. São Paulo: Sesc, 2017.

EDWARDS, Elisabeth. “Rastreado a Fotografia”, In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgard; HIKIJI, Rose; NOVAES, Sylvia (org.). *A Experiência da Imagem na Etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

EDWARDS, Elisabeth. “Beyond the Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology”, In: BANKS, Marcus & MORPHY, Howard. *Rethinking Visual Anthropology*. London: Yale University Press, 1997.

FONTCUBERTA, Joan. *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la Postfotografía*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016.

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.

GRIMSHAW, Anna. "The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space", IN: BANKS, Marcus & MORPHY, Howard. *Rethinking Visual Anthropology*. London: Yale University Press, 1997.

HOCKINGS, Paul (org). *Principles of Visual Anthropology*. Berlim: Mouton de Gruyter, 1995.
HONNETH, Axel. *Luta por Reconhecimento. A Gramática Moral dos Conflitos Sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

HORN, David. "This Norm Which is Not One: Reading the Female Body in Lombroso's Anthropology", IN: TERRY, J. and URLA, J. (eds.). *Deviant Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

LALVANI, Suren. *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*. Albany: State University of New York Press, 1996.

LIPPARD, Lucy. (org.). *Partial Recall*. Nova York: New Press, 1992.

MARZO, Jorge Luis. *La Competencia de lo Falso: Una Historia del Fake*. Madrid: Catedra, 2018.

NARANJO, Juan. (ed.). *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

PICADO, Benjamin. "A ação e a paixão que se colhem num rosto: pensando os regimes de discurso do retrato humano no fotojornalismo". *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, p.276-290, dez. 2009.

POIVERT, Michael. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

RECHENBERG, F. "Notas etnográficas sobre o retrato: repensando as práticas de documentação fotográfica em uma experiencia de produção compartilhada das imagens". *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 3, n. 2, p. 9-22, 2014.

SAMAIN, Etienne. Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol.3, n.2, 47-55p., 2014.

SCHNEIDER, Arnd & WRIGHT, Christopher. (org.). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg, 2006.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Rio de Janeiro: LPM, 1987.

STOCKING, George. *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity*. New York: Routledge, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: Elementos para uma Antropologia Pós-Estrutural*. Rio de Janeiro: Ubu, 2016.

TAUSSIG, Michael. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Equívocos da Identidade", *In*: GONDAR, Jô e DOBEDEI, Vera (orgs.). Rio de Janeiro: ContraCapa, 2005.