

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

Carolina de Castro Barbosa

A fotografia em Lévi-Strauss



Vitória
2005

Carolina de Castro Barbosa

A fotografia em Lévi-Strauss

Monografia apresentada ao
Departamento de Ciências Sociais,
como requisito para obtenção do
Grau de Graduada em Ciências
Sociais.

Vitória
2005

Ao meu pai, Osvaldo Barbosa, que mesmo distante está presente comigo em todos os momentos de minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Márcio Antônio pelo amor, por me tornar uma pessoa imensamente feliz e pela ajuda na revisão da monografia.

A minha mãe, meu pai (*in memoriam*), minha irmã e meu irmão por tudo que passamos juntos, pelo amor, pela força que recebo de vocês e pelo empréstimo do computador.

A dona Ailde e seu Gerônimo pelos almoços de finais de semana em Itapoã.

As minhas grandes amigas, Gabriela e Maria Inês, pela amizade, pelos trabalhos em grupos, pelos toques, pelas brigas, por nossas aventuras durante o curso e pelo amor que nutrimos uma pela outra.

A todos os meus amigos do curso, em especial a Felipe e a Marcelo, por toda a nossa convivência maravilhosa durante o curso.

A professora Celeste Ciccarone, responsável por grande parte de minha formação antropológica, pela amizade, pela confiança, pelas conversas e, em especial, pela orientação dessa monografia.

A professora Antônia Colbari pela orientação do projeto de monografia e pela co-orientação da monografia.

A professora Sonia Missagia por despertar em mim a paixão pelo estudo da teoria Estruturalista e por Lévi-Strauss.

Aos professores Thimóteo Camacho e Luiza Camacho pela amizade e pelo ensino da disciplina no estudo.

A todos professores do curso de Ciências Sociais que contribuíram na minha formação acadêmica.

*Não me tenho como fotógrafo,
mesmo amador (ou melhor, só o fui
no Brasil: depois o gosto passou).*

Cláude Lévi-Strauss.

SUMÁRIO

RESUMO

1

-

Introdução.....06

1.1História da antropologia e da fotografia (com ênfase na França)09

1.2Vida e obra de Lévi-Strauss e sua concepção sobre arte.....18

2 – A fotografia em Lévi-Strauss.....27

3 – Conclusões.....42

4 – Referências45

RESUMO

A antropologia e a fotografia nascem juntas e desenvolvem uma história em comum. A partir da década de 80, desponta uma nova disciplina com objetivo de estruturar em torno da imagem e da antropologia uma metodologia e um conteúdo científico: a antropologia visual. É dentro dessa perspectiva que esse trabalho foi construído. Objetiva-se por meio do estudo, sobretudo das obras que contém as fotografias produzidas e publicadas pelo antropólogo Cláude Lévi-Strauss nos livros “Saudades do Brasil” (1994), “Saudades de São Paulo” (1996) e “Tristes Trópicos” (1955, no Brasil em 1996) - dando especial atenção à sua concepção sobre arte e fotografia - tentar resolver um paradoxo: por que Lévi-Strauss apesar de tirar tantas fotografias e de ser um excelente fotógrafo considera a fotografia uma arte menor? E, por que só fotografar durante sua estadia no Brasil e não mais em outras épocas e lugares de sua vida acadêmica? Percebe-se algumas hipóteses para essa situação: a primeira é o contexto da antropologia vivido na época, com a utilização da fotografia em grande escala e com a crescimento da racionalidade (esta proposta é também defendida por Samain); a outra, que Sylvia Novaes desenvolveu, é de que a fotografia não tem função na concepção estruturalista; uma outra explicação está baseada nas influências da lingüística no estruturalismo e, por último, uma explicação fundamentada na vida pessoal de Lévi-Strauss.

1 Introdução

A antropologia e a imagem – tanto na forma fotográfica quanto filmica - possuem uma história em comum. Marcos históricos principais de ambas representações da realidade coincidem ou se aproximam. Além dessa situação

singular, é fundamental ressaltar uma outra: as duas, após seus respectivos nascimentos, foram utilizadas em conjunto, ou melhor, os/as antropólogos/as levaram a máquina fotográfica ou de filmar para campo.

Podemos perceber esse acontecimento, observando a relação de proximidade de algumas datas. No ano de 1837 tem-se a construção do primeiro daguerreótipo – aparelho original da câmera fotográfica - e a formação da “Sociedade de Proteção aos Aborígenes”. Ainda em 1839 é anunciado a “ilustração fotogênica” de Fox Talbot e em 1843 é fundada a “Sociedade Etnológico de Londres” (PINNEY,1996,11). Posteriormente, no ano de 1895 há a primeira exibição comercial do cinema e logo após três anos, em 1898, Haddon e Rivers levam uma câmera de filmar na expedição a Torre Straits.

Dessa forma, é notável a relação que foi se construindo entre a imagem e a antropologia. Visualizamos melhor essa ligação ao continuarmos analisando outros acontecimentos dentro da história da antropologia. Na década de 20, mais precisamente no ano de 1922 foi publicado o livro “Os Argonautas do Pacífico Ocidental” de Bronislaw Malinowski repleto de fotografias. Nesse mesmo ano foi produzido um filme etnográfico clássico, “Nanook of the North” de Flaherty. Na década de 40 tem-se a publicação do livro de fotografias etnográficas de Margaret Mead e Gregory Bateson e na década de 50, no Brasil, a grande produção fotográfica de Pierre Verger. Teríamos ainda, outros diversos exemplos, como os estudos produzidos por C. G. Seligman, Franz Boas, Walter Baldiw Spencer¹, entre outros² (SAMAIN, 1994, 43; EDWARDS, 1996,15).

Percebemos, assim, uma relação tênue não por acaso, como discutiremos mais a frente, entre a imagem e a antropologia.

Porém, nesse período de gênese e de aliança de ambos tipos de conhecimentos, não se havia estruturado em torno dessa ligação entre imagem

1 Todos esses antropólogos usaram amplamente da fotografia em suas pesquisas.

2 Há uma tabela no anexo com todas essas datas e outras importantes para compreendermos a história da antropologia e da fotografia.

e a antropologia uma metodologia e um conteúdo científico. Era ausente uma teoria que as relacionasse. Desponta, então, na década de 80, uma nova disciplina, a antropologia visual.

A antropologia visual surge com a finalidade de preencher esse espaço vazio. Ela propõe um estudo mais aprofundado desse diálogo entre a imagem e a escrita, no caso da fotografia, tanto no que tange a ela como instrumento de pesquisa quanto como produto final de um trabalho de campo. Além disso, essa área de conhecimento se propõe ainda o estudo de fotografias produzidas por outros(as) estudiosos(as) – antropólogos(as), artistas e viajantes.

Antes de iniciarmos nossa proposta de trabalho é importante definir o que é a fotografia.

Entende-se por fotografia um processo físico-químico que compreende técnicas como enquadramento, escolha do ângulo, do negativo, da forma de revelação, da objetiva, da iluminação, e do que será focado ou ocultado. Além dessas características, assimiladas como únicas em uma época recente (séc. XIX), existe também outros elementos como sugere Luciana Bittencourt:

(...) a fotografia não pode ser pensada apenas como uma técnica objetiva que apreende perfeitamente o mundo sensível (...), nem mesmo como produto arbitrário da interpretação do fotógrafo e dos espectadores.(...) De fato, a imagem fotográfica produz uma síntese peculiar entre o evento representado e as interpretações construídas sobre ele, estando essa correspondência sujeita às convenções de representação culturalmente construídas (BITTENCOURT, 1998).

Dessa forma, a fotografia além de se compor enquanto uma técnica é também um artefato cultural.

É dentro da perspectiva da antropologia visual que esse trabalho foi construído. Essa disciplina ainda é recente e gera polêmicas, como por exemplo, se ela tem mesmo um estatuto de disciplina. Nesse sentido me proponho contribuir no amadurecimento desse novo campo antropológico, introduzindo um novo tema.

Dessa maneira, o objetivo dessa monografia é por meio do estudo, sobretudo das obras que contém as fotografias produzidas e publicadas pelo antropólogo Cláude Lévi-Strauss nos livros “Saudades do Brasil” (1994), “Saudades de São Paulo” (1996) e “Tristes Trópicos” (1955, no Brasil em 1996) - dando especial atenção à sua concepção sobre arte e fotografia - tentar resolver um paradoxo: por que Lévi-Strauss apesar de tirar tantas fotografias e de ser um excelente fotógrafo considera a fotografia uma arte menor? Para que, então, tirar tantas fotografias? E, por que só fotografar durante sua estadia no Brasil e não mais em outras épocas e lugares de sua vida acadêmica?

Para essa monografia, dois antropólogos, em especial, me serviram de inspiração: Etienne Samain (1995) e Sylvia Caiuby Novaes (1999). O primeiro fez um estudo no qual analisou as fotografias de Bronislaw Malinowski, sendo a metodologia empregada por ele aplicada nessa monografia. Ele examinou as legendas das fotografias e a relação existente entre as fotos e o texto escrito. Sylvia C. Novaes produziu o único estudo brasileiro sobre a fotografia na obra de Lévi-Strauss no qual me inspirei de imediato ao lê-lo.

Como hipótese temos que Lévi-Strauss, ao inaugurar uma nova abordagem antropológica, o Estruturalismo, a utiliza em todas as dimensões do estudo etnográfico, isto é, nos diários de campo, nos livros e nas fotografias. Inspirada no exemplo de Samain (1995), que demonstrou que Malinowski, apesar de não ser um apreciador da fotografia, era funcionalista ao fazer suas fotografias, investigarei se essa proposição pode ser aplicada também no caso de Lévi-Strauss, como inclusive, sugere Sylvia C. Novaes (1999) ao destacar a relação entre arte e diário de campo e fotografia desenvolvida por esse antropólogo.

Além dessa forma de estudo, foi realizado para essa monografia um levantamento bibliográfico sobre Antropologia Visual, Fotografia e Estruturalismo, com ênfase nos trabalhos de Lévi-Strauss. Foi realizado um levantamento histórico das fotografias desse antropólogo e, enfim, buscou-se

compreender as concepções de Lévi-Strauss sobre a fotografia e sobre sua produção fotográfica como objetivos fundamentais dessa monografia.

1.1 História da antropologia e da fotografia (com ênfase na França)

A Antropologia enquanto ciência surge no século XVIII na Europa e consegue se legitimar diante das outras disciplinas apenas na metade do século XIX, com a atribuição de objetos empíricos autônomos: sociedades ditas “primitivas” (LAPLANTINE, 1991,15). Ela firma-se, ainda, enquanto ciência independente por meio da formação de grandes instituições, tais como o Musèum d’Historie Naturelle e a Académie des Sciences (vide anexo I) e por sua passagem em outras disciplinas racionalistas (JEHEL, 1998, 128).

A fotografia surge nesse mesmo contexto, em 1839, e obviamente, também é influenciada pelo pensamento da época. Esse veio se formando desde o Iluminismo com o desenvolvimento da razão em detrimento da fé religiosa, com a constatação de que a sociedade se modifica pela ação humana e não mais por leis divinas, pela descoberta do funcionamento da natureza e, conseqüentemente, pela criação de um método de estudo para tal fim. Desenvolve-se, então, no século XIX, a concepção de ciência, de racionalidade, de objetividade características que obviamente, também influenciaram o “fazer” fotográfico.

A teoria evolucionista começa a desenrolar-se por meio de estudiosos como Morgan, Fraser, Tylor, Engels, Spencer, entre outros. E dentro dessa concepção evolucionista, a fotografia, assim como o cinema etnográfico, representam essa suposta relação de desigualdade entre o “outro” e o europeu, defendida nesse tempo. Este era visto como o último estágio da evolução humana. As máquinas simbolizavam a superioridade européia (EDWARDS, 1996, 13).

O século XIX é também marcado pela consolidação dos Estados-Nações e suas expansões coloniais, pela percepção do “outro” e pela ciência positivista e racionalista (EDWARDS, 1996,13; PIAULT, 1995, 25). Na metade do século XIX e início do século XX, com a expansão do projeto colonial, a população europeia entra em contato com outras culturas “em escala sem precedente” (EDWARDS, 1996,13).

Na antropologia se vive o período das grandes viagens. Há um alvoroço em torno da pesquisa científica com a utilização de fotografias, com os trabalhos de Haddon (1899), Portman (1896) e Thern (1893) (EDWARDS, 1996, 13). Segundo Howard Becker, “os fotógrafos, desde o início, tiveram como tarefa fotografar o mundo social, tanto pelo interesse por europeus distantes e povos exóticos, quanto por pessoas exóticas e pessoas próximas” (BECKER, apud EDWARDS, 1996, 5).

Vivemos na fase das expedições científicas, comprometidas em formar uma grande coleção de “novidades” das culturas humanas a fim de abarrotar os museus recém formados (vide tabela em anexo), através do modelo das ciências naturais, coletando tanto artefatos da natureza quanto culturais. Com o nascimento da fotografia, emerge também um outro recurso para aumentar a coleção (MONTE-MÓR, 2001,28 & DOMINGUES, 2001,14).

Para Piault é essa situação de descobrimento do “outro” que une o cinema – podemos estender essa afirmação a todo tipo de imagem - à antropologia. Elas têm o mesmo projeto.

“O cinema, como a etnologia, vai ao campo nos horizontes mais longínquos, lá onde são perceptíveis as maiores distâncias físicas, mentais e comportamentais em relação ao que nos parece o lugar central de referência e que poderíamos, sem muito errar, qualificar de ‘mundo branco’. Esta grande viagem se dá numa época em que a Europa e a América buscavam assegurar os mercados necessários à sua industrialização e às exigências de seu expansionismo econômico manifestos, em especial, nas diversas invasões coloniais. (PIAULT, 1995,23-24)

Assim, coexistem nesse período dois contextos importantes para se analisar a relação entre a fotografia e a antropologia: o da descoberta do “outro” e a política de colonização. Tanto a fotografia quanto a antropologia, além de possuírem datas de nascimento próximas uma da outra, trabalharam pelo mesmo projeto da época, o de catalogação das novas descobertas sobre outro, pois classificar era uma forma de dominar a diferença no âmbito da colonização.

Esse início caracteriza-se por estudos de antropologia física, mais especificamente a antropometria. O principal objetivo dessa nova área era classificar “tipos humanos”. Teóricos como Adolphe Quélet, inventor da teoria do “homem médio” que usava da estatística, Francis Galton, estudioso influente da teoria criminalista e Alphonse Bertillon, também criador dessa doutrina, serviram-se imensamente da fotografia. Esta era ferramenta principal dessa época e para esses estudos (JEHEL, 1998). Assim, a antropologia, por ser de certa forma, uma ciência da observação, era o encaixe perfeito para a fotografia. É o início de uma longa e duradoura amizade.

Ensinava-se aos viajantes - que nesse período não eram necessariamente pessoas da ciência - a técnica de coleta de dados antropométricos através da máquina fotográfica (1998, 130). A fotografia era a revelação mais precisa de realidades distantes e de pessoas exóticas, possibilitando comparar seres humanos de diversos locais, solidificando, assim, argumentos e provas para antropologia física. Podemos visualizar essa situação nesse trecho de um teórico da época:

Onde está o ponto vital da ciência antropológica? É precisamente saber desembaraçar nos meios dessas misturas, o que pertence a uma raça e o que pertence a outra. A ciência das raças humanas é composta por uma infinidade de elementos fugazes, impossíveis de serem captados; todos esses elementos se fixam espontaneamente sobre o papel através da fotografia. (CONDUCHÉ, 1855, apud JEHEL, 1998, 132).

A antropometria criou uma “grade normalizadora” nas fotografias (PINNEY, 1996, p.32) que servia para comparar corpos humanos de cultura e de estrutura anatômica distintas. Ou seja, “a fotografia mostra objetos não só dentro de uma profundidade perspectiva cartesiana, mas contém também na própria realidade material de seu espaço um outro plano da ‘verdade’. São coisas que temos como certas.” (1996, p.33).

Dessa maneira, a fotografia era vista como um terceiro olho humano, ela atingia automaticamente detalhes não perceptíveis pela visão³. Sobre isso, Dubois afirma, que no início do século XIX, a fotografia era tida como “espelho do real” (1998,26), “a imitação mais perfeita da realidade” (p. 27).

Nunca, sem dúvida, o caráter indicial da fotografia terá sido tão presente, na sua história, como no momento de sua aparição. A fotografia, na época, não é somente a "representação fiel" da realidade. Ela oferece, ou melhor, "fornece" a realidade em toda sua nudez (...) Essa mística da transparência e da objetividade que a cerca vai mais longe ainda. A fotografia é, no sentido pleno da palavra, uma "revelação". Ela "extirpa" e "preleva" no campo do real ou do saber fragmentos de uma realidade que o olho não consegue ou não sabe ver(...) A fotografia, assim, não "mostra" apenas as coisas do mundo de uma maneira toda nova e com um rigor alucinante; ela as "revela" e torna passíveis de serem "descobertas". (SAMAIN, 2003)

Em matéria de pintura e estatuária, o credo atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: “Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (...) Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta.” Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi o seu Messias. E então ela disse para si: “Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é fotografia.” A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário

³ Porém essa vontade de buscar todos os “tipos humanos” com a fotografia na prática não funcionou muito bem. Mesmo com todas as noções de como se devia proceder a aplicação dos testes antropométricos em campo, vários foram os entraves para isso não acontecer, como já era de se esperar.

apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol. (BAUDELAIRE, apud DUBOIS, 1998,27-8).

Nessa fase são marcantes algumas opiniões sobre a fotografia, como essa acima de Baudelaire e de outros, como por exemplo, Hippolyte Taine, que defendiam a fotografia como “memória documental” (DUBOIS, 1998, 28) em contraste com a “pura criação imaginária” (p.29). A fotografia é tida, dessa forma, como um auxiliar da memória, sem pretensões de ocupar o lugar da arte.

Ainda nessa mesma perspectiva da fotografia como um recurso mimético, presente nessa fase de gênese da fotografia, alguns estudiosos tem uma visão mais otimista dela do que a de Baudelaire. Para Picasso, por exemplo, a fotografia surge “para *libertar a pintura* de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito” (PICASSO, apud DUBOIS, 1998, 31).

Nesse período, percebemos, então, uma clara divisão de opiniões em torno da nova tecnologia descoberta. Entretanto, nessas distintas percepções há algo que é comum à elas: a fotografia é tida como “função documental, a referência, o concreto, o conteúdo” enquanto que a pintura é considerada “a busca formal, a arte, o imaginário”(DUBOIS, 1998,32).

Pinney (1996) também discute esse momento da história da fotografia. Em um contexto de desenvolvimento tecnológico e de crença inabalável no poder da visão, ela é tida como certeza⁴. “Como verdade, ela é representação e comodidade em uma categoria própria inigualável” (p.29).

Para demonstrar essa situação, o autor, utiliza de um lado, teóricos que criticam esse poder de persuasão e de certeza da fotografia e, por outro lado, os que o admiram – assim como Dubois afirmou acima.

4 A partir da década de 50, os filmes etnográficos tentaram também buscar essa objetividade, essa realidade, segundo Piault. Na década de 70, entre em debate na produção fílmica a relação com o “outro”. “É o sujeito que define o Outro ou é o Outro, ele próprio que se define, ou ainda, é a relação mútua, de Um com o Outro, em que se observam e se interrogam que dá lugar a essa definição?” (PIAULT, 2000,17)

Numa postura semelhante a respeito da fotografia, Paul Virilio e Susan Sontag fazem parte do time de teóricos que condenam esse veículo. Para o primeiro, a fotografia é ameaçadora com o seu poder de penetração pela luz, comparando-a a “guerra da luz” (1996, p.30), pois nas guerras utilizam-se dessa para destruir e subjugar.

Sontag numa expressão de dramaticidade explícita, acredita na divisão da sua vida em dois momentos: antes e depois de ver fotografias de Bergen-Belsen e Dachau (1996, p.30). Para ela, a fotografia é como uma arma de fogo, contendo o poder de modificar vidas por meio do poder de certeza inscrito nela.

Uma outra interpretação da antropologia é a de Roland Barthes. Em um momento de sua vida, apesar dele achar que a fotografia não é realidade, ele a considera um “análogo perfeito”. (BARTHES, 1983,196, apud PINNEY, 34).

Poignant sugere que tanto a antropologia quanto a fotografia buscam em conjunto “des-plantonizar” (1996, p.34) o mundo, compartilhando de “uma linguagem comum da penetração da luz e transcrição de disjunções temporais (Wright, 1987)” (p.34). Isto quer dizer que por meio da fotografia, a antropologia revelava o mundo desconhecido - que até então era povoado por figuras imaginárias originadas da falta de conhecimento direto ou de relatos de viajantes - demonstrando a verdade com a crença na certeza da imagem. E, além disso, esses dois instrumentos de alcance de conhecimento, tinham em comum, o distanciamento temporal do seu objeto, uma vez que o resultado só era vivenciado posteriormente na volta de seus produtores ao seu mundo.

Um bom exemplo desse contexto foi a atitude de Roland Bonaparte que influenciado pelos estudos de Broca, ambicionou produzir uma “coleção antropológica”. Analisando as fotos produzidas por ele, percebe-se a tentativa de apagar qualquer vestígio do contato entre o indígena, o estudioso e o contexto do momento fotográfico (JEHEL, 1998, 134).

Isso nos revela o que Pinney (1996) chama de “efeito realidade” (p.31). Os antropólogos e as antropólogas procuram em suas pesquisas preservar o ambiente cultural em que se encontram, sem deixarem nenhuma influência sobre este, baseados na idéia de que tanto a fotografia quanto os estudos antropológicos são certezas e provas verdadeiras daquela realidade, pretendendo-se invisíveis.

Ele ressalta também que o poder da fotografia não está contido apenas numa possível invisibilidade, mas também na “autopresença aparente” (p.32) da/o fotógrafa/o. Seja esse ou por meio do seu modo de olhar e interpretar uma cultura, que é denunciada na sua produção (um trabalho escrito ou visual), ou por meio de criar outras realidades na própria fotografia.

Dubbois, também comenta sobre essa “ausência do sujeito” (1998,32), concluindo que disso se deduz que a fotografia “não interpreta, não seleciona, não hierarquiza” (1998,32).

Retornando ao exemplo de Roland Bonaparte, é importante ressaltar que ele – assim como tantos outros antropólogos – desistiu de sua empreitada com a fotografia e a antropologia indo estudar minerais e vegetais.

Mas por que deu-se essa desistência?

Segundo Jehel,

‘Com o uso’, a convicção de que a fotografia constituía o instrumento perfeito dissipou-se. Progressivamente, defeitos que se acreditava serem passageiros mostraram-se delicados de serem resolvidos. As críticas à fotografia tiveram tanto um caráter técnico quanto metodológico. Apesar de as relações entre a fotografia e antropologia terem sido tão intensas na época, essa colaboração acabou em fracasso. (...)é provável que o questionamento das teorias pela imagem fotográfica tenha influenciado nessa evolução, onde a função do olhar e apenas a observação visível acabaram tornando-se marginais. (1998,134-35)

No século XX a descrição tornou-se fundamental para a antropologia e, dessa forma, foi-se deixando de lado a fotografia que, por seu caráter automático, não dava conta de descrever. Foi o início da substituição da imagem pela escrita. A amizade ficou abalada.

E dessa maneira, foi-se criando no meio acadêmico a concepção de que escrita era o único meio possível por si só de transmitir as mensagens que se propõe, enquanto que as imagens não seriam capazes disso, porque não são consideradas cientificamente válidas, apenas artisticamente. Mas, segundo Moreira Leite:

(...) Nos estudos de tradição européia e acadêmica, o texto verbal foi consagrado e tornou-se, mesmo quando desmerecido pela derrocada dos estudos humanistas pelos cientificistas, a forma prioritária de expressão ocidental moderna. Os textos visuais, associados com maior frequência ao contexto artístico e social, ficaram relegados à condição de ilustração dispensável ou superlativa. Muitas vezes, são deixados de lado, pela ambigüidade e pelos obstáculos de sua leituras. (1998)

Iniciando um movimento de combate a essas idéias, Margareth Mead e Émilie de Brigard, em 1973, em Chicago, no IX Congresso Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas, discutiam sobre o poder da escrita e propunham que tanto a “antropologia verbal como a antropologia visual podiam pretender – cada uma a sua maneira – observar, compreender e interpretar os fatos da cultura humana” (SAMAIN, 1994, 33).

De certa forma, essa ‘briga’ iniciada por esses teóricos acabou tendo resultado. De um uso abundante no século XIX da fotografia na antropologia à sua escassez até o período anterior à guerra, atualmente, a fotografia começa a ganhar novamente o seu espaço dentro da antropologia com outras concepções e objetivos. E para isso, surge uma nova disciplina: a antropologia visual.

O marco fundamental do nascimento da antropologia visual foi, sem dúvida, o trabalho fotográfico de Margareth Mead e Gregory Bateson sobre o povo de Bali: *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942). Nunca houve

nenhum outro estudo na área de antropologia com tão ambiciosa demonstração de um outro instrumento de conhecimento que não a escrita (ANDRADE, 2002, 71).

Porém foi só a partir da década de 80 que os/as antropólogos/as perceberam a complexidade dessa nova disciplina. Samain (1994,34) elenca três problemas para serem pensados e discutidos para uma atividade plena dessa moderna disciplina: a construção de uma metodologia própria, conhecimentos técnicos e epistemológicos e escolha de temas cabíveis de serem estudados na antropologia visual.

Nesse sentido, ele destaca a importância de ser discutido qual o destino que queremos para as fotografias antropológicas.

“Serão elas para documentar, descrever uma realidade, inventariar situações particularmente complexas ou rememorar? Servirão elas para instrumentalizar politicamente uma população, para fazer sentir e fazer pensar tais outros segmentos de uma sociedade ou, ainda, resgatar a memória de um grupo humano que desaparece?” (SAMAIN, 1994,35).

Uma outra preocupação desse autor é quanto a capacidade do/a antropólogo/a de fotografar. Enquanto os/as fotógrafos(as) buscam qualidade “sêmica, estética e poética” os/as antropólogos (as) almejam “qualidade contedística” (SAMAIN, 1994). Dessa forma, Samain ressalta a importância de um/a antropólogo/a que pretenda fazer antropologia visual se detenha em estudar fotografia. Assim como para se realizar, por exemplo, uma antropologia psicanalítica, o/a antropólogo/a deva se aprofundar nas teorias da psicanálise. Para se produzir uma antropologia visual seus produtores devem no mínimo entender de fotografia ou de cinema, de preferência que também saibam manusear as respectivas câmeras (1994, 36).

Piault defende que a antropologia visual abriu novas frentes de discussão para a antropologia. Uma delas foi o questionamento da relação entre o observador e o observado, isto é, sobre o processo de pesquisa, e não sobre algo já

acabado. Esse tipo de análise não existia na antropologia tradicional. No final da década de 50 havia uma preocupação com o que fotografar, com o objeto. Na década de 70 surgiu um outro tipo de questionamento - a partir do desenvolvimento tecnológico das câmeras, que facilitou deslocar esses materiais a campo -, da relação entre sujeito estudado e o/a antropólogo/a. A dúvida, então, é como se define cada papel. Tem-se as primeiras experimentações do “outro” fotografando ou filmando sua cultura (2000, 16-17). Muda-se o foco: do “outro” para a situação. O objeto transforma-se na relação entre o/a pesquisado/a e o/a pesquisador/a.

*Na realidade, a antropologia visual reenvia a uma situação que é precisamente a que deveria ser objeto da antropologia: como é possível pensar a relação com o Outro, do uno ao múltiplo, da vida com a substância, do indivíduo com a sociedade, da sociedade com a Natureza? O objetivo não é mais, na realidade, descrever os fatos e os objetos **mas de tornar pensável a possibilidade de toda a relação e a necessidade de se estabelecer uma troca, qualquer que seja a probabilidade de realizá-la como compreensão efetiva** (PIAULT, 2000,18, grifo do autor).*

A antropologia visual também questiona a supremacia da escrita em detrimento de outras formas de apreensão da realidade, tal como a produção imagética.

Uma outra contribuição da fotografia é que ela pode ser dada como presente imediato para a população estudada, visto que, em muitos casos, esta não é letrada na língua do/a pesquisador/a – na qual provavelmente será escrito o trabalho final – ou não possui como elemento da sua cultura uma escrita. Tornando, assim, mais fácil o entendimento dos pesquisados sobre o trabalho antropológico.

Percebemos, portanto, que essa disciplina tem ainda muitas coisas a serem construídas e estudadas.

1.2 Vida e obra de Lévi-Strauss e sua concepção sobre arte

A biografia de Cláude Lévi- Strauss (1908 -) é fruto de um ambiente artístico. Os tios eram pintores, o bisavô violonista e o pai, que também era pintor, utilizava a fotografia como mais um recurso para pintar seus quadros. Lévi- Strauss não tinha como não ser um apreciador das artes. Senão se formou artista, não deixou de escrever sobre a arte como nas obras “Olhar, escutar e ler” (1997) e “A via das máscaras” (1993), ambas sobre análise de música, literatura e poesia (NOVAES, 1999, 3). Também nos livros “Antropologia Estrutural” (1996) e “Antropologia Estrutural II” (1989), existem capítulos dedicados à análise da arte. Outras manifestações de seu apreço pela arte podem ser reparadas nas obras “Saudades do Brasil” (1994) no qual publicou, sobretudo, no capítulo sobre o povo Caduveo, fotografais das pinturas faciais das mulheres desse grupo e em “Tristes Trópicos” onde se detém ao estudar essas pinturas.

Além disso, sabe-se da paixão do antropólogo pela música. Isso é evidente na sua produção “O cru e o cozido”, volume I de Mitológicas que é estruturado tal qual a apresentação de uma orquestra sinfônica.

Segundo François Dosse, Lévi-Strauss tem duas paixões: a arte e a natureza.

É essa dupla paixão (...) que vai marcar esse homem de entre-dois-mundos, seu pensamento em ruptura, a ambição essencialmente estética de sua obra. Entretanto, recusa-se a ceder à sedução que sua sensibilidade lhe propicia e, sem renegá-la, aspira contê-la mediante a construção de grandes sistemas lógicos (DOSSE, 1993,31).

Se entrega ao estudo da filosofia quando jovem e, ainda nesse período, é ativista político e partidário do socialismo, decepcionando-se com essa ideologia rapidamente. Volta-se, dessa forma, ao estudo do passado sem se deter ao estudo do futuro. Dosse (1993,32) insinua que essa decepção com o socialismo faz com que Lévi-Strauss se prenda a pesquisar o passado ao invés do “mundo vindouro”.

Em vez de lançar seu olhar para o mundo vindouro, Lévi-Strauss volta-se, nostálgico, para o passado, mesmo correndo o risco de parecer anacrônico, deslocado no tempo à maneira de Dom Quixote, que foi sua paixão desde dos dez anos (1993,32).

Dessa maneira, aos 26 anos, em 1934, Lévi-Strauss, ainda um jovem professor de filosofia, recebe um convite para lecionar na Universidade de São Paulo a disciplina de sociologia, com a promessa de poder fazer pesquisa de campo, aos finais de semana, pois, segundo Célestien Bouglé, o responsável pelo convite, “os subúrbios de São Paulo estavam coalhados de índios” (1993,32).

Não precisa nem dizer que não foi bem esse quadro que Lévi-Strauss avistou ao desembarcar na capital paulista. Mesmo depois dessa surpresa, percebendo que deveria ir além dos limites de São Paulo para encontrar índios, planejou algumas viagens exploratórias para o interior do Brasil.

Lévi-Strauss veio ao Brasil, então, com a intenção de se tornar antropólogo, se desvinculando de vez da filosofia. Essa prática foi bastante comum entre os jovens filósofos franceses.

Todavia, pressinto causas mais pessoais na minha rápida aversão que me afastou da filosofia e me levou a agarrar-me à etnografia como a uma tábua de salvação. Após passar no liceu de Mont-de-Marsan um ano feliz a preparar meu curso, ao mesmo tempo em que me ensinava, descobri horrorizado já no início do ano letivo seguinte, em Laon, para onde eu fora nomeado, que o resto da minha vida inteira consistiria em repeti-lo. (...) Hoje, às vezes me pergunto se a etnografia não me atraiu, sem que eu suspeitasse, devido a uma afinidade de estrutura entre as civilizações que ela estuda e a de meu próprio pensamento (LEVI-STRAUSS, 1996,51).

Essa estadia brasileira rendeu, ao longo do tempo, bons frutos, como o livro “Tristes Trópicos” (1955) e “Saudades do Brasil” (1994).

É bem mais tarde que Lévi-Strauss concebe sua antropologia estruturalista. Com ela, ele se torna um dos mais respeitados e conhecidos antropólogos. Esse reconhecimento é fruto de uma nova proposta para antropologia, uma

inovação: a antropologia que até então estava ligada aos modelos das ciências naturais, principalmente, com a antropologia física, muito comum no século XIX, se une a uma outra disciplina, porém não mais proveniente dos saberes naturais, a lingüística.

O encontro com essa teoria acontece na Escola de Altos Estudos nos Estados Unidos para onde seguem vários intelectuais fugindo do nazismo, entre eles Jakobson e o próprio Lévi-Strauss⁵. É a partir da junção de seus estudos sobre parentesco e dos estudos de Jakobson sobre o som e o sentido que propiciam o nascimento da antropologia estrutural (DOSSE, 1993, 33).

A fonologia não pode deixar de desempenhar, perante as ciências sociais, o mesmo papel renovador que a física nuclear, por exemplo, desempenhou no conjunto das ciências exatas. (LEVI-STRAUSS, 1996,47)

Não se trata mais apenas de uma colaboração ocasional, onde o lingüista e o sociólogo, cada qual trabalhando em seu canto (...). No estudo dos problemas de parentesco (e, sem dúvida também no estudo de outros problemas), o sociólogo se vê numa situação formalmente semelhante à do lingüista fonólogo: como os fonemas, os termos de parentesco são elementos de significação; como eles, só adquirem esta significação sob a condição de se integrarem em sistemas; os 'sistemas de parentesco', como os 'sistemas fonológicos', são elaborados pelo espírito no estágio do pensamento inconsciente (...). (LEVI-STRAUSS, 1996, 48-49)

Na lingüística a partir de reduções progressivas, sai-se do nível do sensível e atinge o nível da estrutura, sendo o fonema a sua unidade.

À lingüística Lévi-Strauss adiciona a matemática⁶. “Essa dupla fecundidade (...) só podia fazer nascer o sonho de se ter, enfim, alcançado o derradeiro estágio de cientificidade, em pé de igualdade com as ciências exatas (DOSSE, 1993,44).

5 Anotações de aula de Antropologia III, ministrada pela professora Dr(a). Sônia Missagia Matos, 2003.

6 Para exemplificar, Lévi-Strauss inspira-se nos livros dos matemáticos Nobeit Wiener, “Cibernética” e John von Neuman e o economista Oskar Morgentsern (ALMEIDA, 1999,164-165).

Esse sonho da cientificidade é resultado da busca de Lévi-Strauss pelo cientismo, concepção pelo qual o conhecimento é válido apenas se for guiado nos moldes da ciência. Essa é uma influência comteana, assim como outra de Durkheim, que intencionou realizar um estudo globalizante da sociedade. Alias, sobre essa influência, Lévi-Strauss comenta na entrevista concedida a Beatriz Perrone Moisés que quando estudante rebelou-se contra a teoria durkheimiana, contudo, posteriormente a compreendeu melhor:

Quando eu era estudante, no início de minha carreira, insurgi-me contra a escola...enfim, contra Durkheim, porque na mesma época descobria a etnologia anglo-americana e, é claro, eu era especialmente sensível à diferença entre o teórico e pessoas que falavam de coisas que tinham ido ver a campo. Como eu mesmo tinha um grande gosto pela aventura, sentia-me mais próximo deles. Mas creio que, posteriormente, compreendi bem melhor e retornei, em grande parte, à tradição durkheimiana. (...) Não houve, portanto, uma ruptura... Foi mais, digamos, uma passagem inconstante e, posteriormente, um retorno mais profundo ao pensamento durkheimiano e ao de Mauss (MOISÉS, 1999, 15).

Uma diferença significativa entre esses dois teóricos é a de que Durkheim prefere e confia mais nas informações dos/as historiadores/as do que nos dados dos/as etnógrafos/as, enquanto que Lévi-Strauss privilegia a experiência e a observação, para posteriormente, construir conceitos (DOSSE, 1999,34).

Lévi-Strauss sofre influência de vários outros autores. Uma delas é a de Franz Boas (1858,1942). Este rompe com o evolucionismo, questionando seu uso do método científico e de uma concepção linear da história. Lévi-Strauss pretende alcançar a totalidade, porém não na mesma concepção do evolucionismo. Para ele, a noção de totalidade é virtual, não existe a totalidade que se buscava encontrar no final da história das civilizações. A totalidade é a própria natureza humana universal, que existe no particular, porém não é visível na realidade⁷.

Uma outra contribuição fundamental de Boas, que segundo Dosse (1993, 37), é a mais importante foi a “ênfase que deu à natureza inconsciente dos fenômenos

⁷ Anotações de aula de Antropologia III, ministrada pela professora Dr(a). Sônia Missagia Matos, 2003.

culturais e a colocação das leis da linguagem no centro da inteligibilidade dessa estrutura. O impulso lingüístico estava dado (...).”

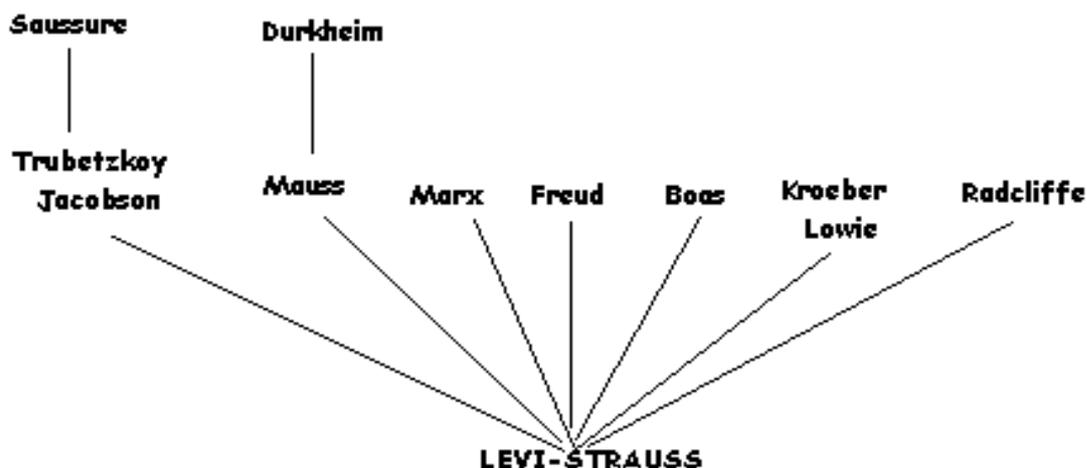
As nomeadas por Lévi-Strauss de “três amantes” - o marxismo, a geologia e a psicanálise - também dão contribuições importantíssimas em sua formação. As três possuem em comum a idéia de uma estrutura. O marxismo com a concepção da superestrutura e infra-estrutura, além da oposição entre aparência e essência; a psicanálise com a noção de inconsciente e a geologia, com a idéia de que deve se olhar profundamente a superfície terrestre para não ficar nas aparências.

Em um nível diferente da realidade, o marxismo parecia-me proceder da mesma maneira que a geologia e a psicanálise entendida no sentido que lhe dera seu fundador. Os três demonstram que compreender consiste em reduzir um tipo de realidade a outro; que a realidade verdadeira nunca é mais patente; e que a natureza do verdadeiro já transparece no zelo que este emprega em se ocultar. (Lévi-Strauss, 1998,55)

Além dessas influências, Lévi-Strauss, toma distância e critica Malinowski e Radcliffe-Brown, por estes realizarem a pesquisa de campo, que segundo ele, ambos não conseguem ir além das relações sociais empíricas. O primeiro é criticado também por pretender, a partir de um estudo de uma comunidade em particular, atingir a totalidade do ser humano e Radcliffe-Brown por confundir as relações sociais empíricas com a estrutura.

(...) A noção de estrutura social não se refere à realidade empírica, mas aos modelos construídos em conformidade com esta. Assim aparece a diferença entre duas noções, tão vizinhas que foram confundidas muitas vezes: a de estrutura social e a de relações sociais. As relações sociais são a matéria-prima empregada para a construção dos modelos que torna manifesta a própria estrutura social. Em nenhum caso esta poderia, pois, ser reduzida ao conjunto das relações sociais, observáveis numa sociedade dada. As pesquisas de estrutura não reivindicam um domínio próprio, entre os fatos de sociedade; constituem-se antes um método suscetível de ser aplicado a diversos problemas etnológicos, e têm parentesco com formas de análise estrutural usadas em diferentes domínios. (LEVI-STRAUSS, 1967,316).

Dessa maneira, Lévi-Strauss pode ser considerado o ponto de transição da três épocas: clássica, por receber ensinamentos e fazer críticas ao evolucionismo, ao estrutural-funcionalismo e ao funcionalismo; moderna, pelo culturalismo de Boas e pela Escola Fonológica de Praga e contemporânea, diante de sua produção no pós-guerra.



(Adaptado de MISSAGIA, 2003)

É importante ressaltar, que o estruturalismo inicia-se como corrente teórica anteriormente à divulgação da teoria levi-straussiana. Surge entre as décadas de 50 e 60, num contexto de contestação e contracultura à hegemonia da Sorbonne detentora do conhecimento clássico da época. Por essa razão, o estruturalismo não teve opositores no seu nascimento, pelo contrário, ela simbolizava uma alternativa ao pensamento vigente: “a velha metafísica ocidental” (DOSSE, 1994,14). Havia, nesse período, um sentimento de negação a cultura tradicional. Dessa forma, o estruturalismo foi muito bem aceito, representava a esperança de tomada de outros rumos para ciência (p.13).

Lévi-Strauss, das inovações já citadas, afirma uma outra proposição que vem a constituir o núcleo da teoria: o código é anterior à mensagem, “que é independente dela, e que o sujeito está submetido à lei do significante” (1994,49). É justamente esse código e essa lei do significante que não é visível

ao estudar uma sociedade, é a estrutura, o esqueleto da sociedade humana. Busca-se tanto a unidade quanto a diversidade que no estruturalismo de Lévi-Strauss não são excludentes.

Nenhuma ciência pode, hoje, considerar as estruturas que lhe dizem respeito como irreduzíveis a um arranjo qualquer de algumas partes. Só é estruturado o arranjo que preencha essas duas condições: ser um sistema, regido por uma coesão interna; e esta coesão, inacessível à observação de um sistema isolado, revelar-se no estudo das transformações, graças às quais encontram-se propriedades similares em sistemas aparentemente diferentes. (LEVI-STRAUSS, 1989,26)

É no âmbito dessa concepção de estrutura que Lévi-Strauss considera fotografia uma arte menor, como afirma Sylvia Caiuby Novaes (1999), pois esta não tem condições de apreender a estrutura e muito menos de mostrá-la. Com as outras artes acontece o contrário pois há a possibilidade do artista estabelecer uma relação sensível entre o signo e o objeto (CHARBONNIER, 1989, 96). A arte é a própria posse da natureza pela cultura (p.98). Na arte percebemos a estrutura da sociedade humana, é através dela, e, principalmente nela que Lévi-Strauss a considera, para tal fim, como uma manifestação privilegiada: a estrutura é colocada à mostra, porém não instantaneamente (p. 112).

(...) a obra de arte, significando o objeto, consegue elaborar uma estrutura de significação que tem uma relação com a estrutura do objeto. (...) Essa estrutura do objeto não é dada imediatamente à percepção, e por conseguinte, a obra de arte permite realizar um progresso do conhecimento (LEVI-STRAUSS, apud CHARBONNIER, 1989, 80).

(...) na medida em que a promoção de um objeto ao status de signo, se é bem sucedida, deve fazer aparecerem certas propriedades fundamentais que são simultaneamente comuns ao signo e ao objeto, uma estrutura que é manifesta no signo, e que está habitualmente dissimulado no objeto, mas que, graças à sua representação plástica ou poética, aparece bruscamente e permite, aliás, a passagem a todas as espécies de outros objetos. (...) Há um duplo movimento, uma aspiração da natureza à cultura, isto é, do objeto para o signo e a linguagem, e um segundo movimento que, através dessa expressão lingüística (a poesia) permite descobrir ou perceber propriedades

normalmente dissimuladas do objeto, e que lhe são comuns com a estrutura e o modo de funcionamento do espírito humano. (LEVI-STRAUSS, apud CHARBONNIER, 1989, 113)

Vidal (1999,30) elenca três características da concepção de arte no pensamento levi-straussiano. A primeira é a definição de estilo que na antropologia é a escolha de dados etnográficos, após sua coleta, mostrando, através de detalhes, as estruturas. A outra propriedade da arte - já mencionada acima - é ela possuir um poder de comunicação resultante de uma relação sensível entre o significante e o significado. A última particularidade da arte no pensamento de Lévi-Strauss, é pensar essa relação sensível baseada numa perspectiva semântica na qual existe “o referente, o contexto, o destinatário”.

Dessa forma, pensando nessa primeira característica de arte apontada acima podemos afirmar que Lévi-Strauss não acredita que as fotografias sejam arte e, segundo Sylvia C. Novaes, ele as considera meros documentos. A explicação está no processo de fazer a arte. Enquanto o artista organiza e seleciona as informações externas e, dessa forma, possibilita a criação de um estilo, ao “omitir algumas informações e evidenciar outras, ou atenuá-las, que o pintor introduz nessa multiplicidade de estilos alguma coerência em que se pode reconhecer um estilo” (1999,4).

No caso do fotógrafo, ele estaria limitado aos mecanismos externos à ele, tais como, a constituição física e química de produção de uma fotografia. Lévi-Strauss não compreende ou não aceita a diversidade de estilos fotográficos. “Suas possibilidades para escolher o objeto a ser fotografado, o ângulo e a luz lhe deixam com uma liberdade muito restrita se comparada àquela de que dispõe o pintor e que pode desfrutar do olho, da mão e do espírito (NOVAES, 1999,4).

Novaes propõe ainda, tentar entender o menosprezo de Lévi-Strauss pela fotografia a partir de suas comparações entre o impressionismo e o cubismo (p.5), arte que ele admira muito. O impressionismo visava, de maneira bem

simplificada, conhecer o subjetividade das coisas, em contraposição a busca objetiva da natureza, ficando, dessa maneira, aquém da natureza. Já o cubismo situou-se além da natureza. “Se o impressionismo buscava, com relação ao momento/instante, fixar o tempo suspenso, o cubismo irá desdobrar ou estender o tempo.” (p.5).

Ela chama a nossa atenção para o fato do fator tempo não ser o problema. A questão está na impossibilidade do/a fotógrafo não conseguir ir além de um mero registro, de documentar aquilo que foi e não é mais. Na impossibilidade de “conceber através do espírito as imagens de coisas vivas a serem transferidas para o papel”(p.5).

Nesse sentido, a autora propõe a semelhança para Lévi-Strauss entre diário de campo e fotografia. Os dois teriam a mesma função: “testemunhos de um tempo pretérito e irreversível” (p.6). Tanto a fotografia quanto o diário de campo não conseguiriam fazer a passagem entre a natureza e a cultura que seria, segundo Simonis, a proposta do estruturalismo (apud NOVAES, 1989,6). Por isso, a falta de apreço pelas suas fotografias.

2 – A fotografia em Lévi-Strauss

Convém chamar a atenção do/a leitor/a para dois aspectos fundamentais que irão nortear a nossa argumentação. Analisaremos a concepção de fotografia (e de seus desdobramentos) de Lévi-Strauss em duas épocas: o período no qual esse antropólogo produziu suas fotografias, ou seja, na década de 30, quando ainda, não tinha formado sua teoria estruturalista e a época em que ele publicou suas fotografias, já como estruturalista, na década de 50 e 90.

Conforme já mencionado, a estadia do jovem Lévi-Strauss no Brasil entre 1935 e 1936, como professor da Universidade de São Paulo (USP) rendeu dois livros: “Tristes Trópicos” publicado em 1955 (no Brasil em 1996) e “Saudades do Brasil” (1994), além de um outro livro no formato desse último, organizado por Ricardo Mendes, publicado em 1996, “Saudades de São Paulo”. Será principalmente sobre essas duas primeiras obras que a nossa atenção será voltada nessa monografia.

Examinaremos primeiramente “Tristes Trópicos”. Esse livro conta trajetória de Lévi-Strauss no Brasil principalmente nas viagens exploratórias entre os índios e de outras viagens que fez pelo mundo. O autor narra o embarque, os lugares por onde passou até chegar ao Brasil, sua residência, enfim, situações vividas durante a estadia brasileira. Sobre esse livro, Dosse afirma que ele é difícil de ser classificado, pois

Em seu olhar há um misto de cientificidade, de literatura, de nostalgia das origens perdidas, de culpabilidade e de redenção, que torna sua obra difícil classificar (p.158).

(...) A composição literária da obra está ligada não só ao fato de ser, em primeiro lugar, a expressão de um homem, de seus sentimentos, de seu estilo, mas também ao fato de o espírito geral do livro ser orientado mais pelo que atrai e seduz seu autor do que pela simples vontade de transcrever uma ordem lógica (p.161).

Esse livro foi uma tentativa de Lévi-Strauss de produzir um livro literário. O sétimo capítulo do livro teria sido o primeiro capítulo dessa obra literária, senão fosse pela desistência do autor.

Na sua passagem pelo Brasil, Lévi-Strauss organizou uma viagem de estudo ao estilo das expedições das ciências naturais que tinham como finalidade coletar, fotografar e catalogar outras sociedades. Nessa expedição, além da equipe ser formada por uma antropóloga (a esposa dele, Dinah Lévi-Strauss), um etnógrafo (o próprio Lévi-Strauss) estavam previstos também um lingüista (Kurt Nimuendaju), um cartógrafo (René Sliz) e um naturalista que também era médico (J. Véllard) (DOMINGUES, 2001,17).

A viagem mais longa pelo Brasil, na região das serras do Rio Juruena e Gi-Paraná, que teve a duração de um ano, foi considerada uma verdadeira expedição, ao estilo das grandes expedições do século XIX. Objetivava-se a coleta de produtos da cultura indígena, plantas, animais para abastecer os museus de Paris e do Rio de Janeiro (DOMINGUES, 2001,17 & 29).

Em entrevista a Beatriz Perrone Moisés Lévi-Strauss fala de seu sentimento e de seu comportamento na época da viagem:

Beatriz: A idéia de viajar para tão longe era, em si, atraente?

Lévi-Strauss: *Eu tinha vontade de ver o mundo, de ir para bem longe. Já na infância e na adolescência, eu montava várias pequenas expedições no campo francês...eu queria a aventura, onde quer que a encontrasse...naturalmente, quanto mais longe eu fosse, melhor...*

Beatriz: Apesar da famosa declaração de Tristes Trópicos [“Odeio as viagens e os exploradores.”], o senhor gostava, então, de viajar?

Lévi-Strauss: *Ah, sim! Naquela época eu gostava de viajar. É preciso lembrar que Tristes Trópicos foi escrito 15 anos depois de minha volta ao Brasil, eu não pensava nas viagens daquela época, mas nas viagens que poderia fazer no momento em que escrevia. (1999,13)*

Lévi-Strauss também nos conta em “Tristes Trópicos” que “não há perspectiva mais exaltante para o etnógrafo que a de ser o primeiro branco a penetrar numa comunidade indígena” (p.307).

Analisando essas idéias de Lévi-Strauss podemos chegar a seguinte conclusão: ele mantinha no início de sua carreira o sentimento presente no século XIX e no começo do XX de desbravar povos ainda não conhecidos, de procurar o exótico. Apesar dele no prólogo (p.11) de “Saudades do Brasil” afirmar que nunca concebeu a idéia de “povos primitivos”, pairava no espírito da expedição, ao menos, o encontro com o exótico!

É interesse observar que Lévi-Strauss esclareceu em “Tristes Trópicos” o motivo de sua demora para escrever um livro sobre suas viagens. Ele revela que sentia “uma espécie de vergonha e repulsa” (p. 15) que o impedia de escrever um livro deste tipo, pois ele era completamente contra esse gênero literário e não entendia porque ele era tão bem aceito. Criticava, pois, que ser explorador tinha virado um ofício e que o que estava em jogo era mais a quantidade máxima de quilômetros percorridos e a acumulação de

“projeções de fotos ou animadas, de preferência em cores, graças as quais se encherá uma sala, vários dias seguidos, com uma multidão de ouvintes para quem as trivialidade e banalidades parecerão milagrosamente transmudadas em revelações pela única razão de que, em vez de produzi-las em sua terra, seu autor as terá santificado por um percurso de 20 mil quilômetros” (p.16)

do que um estudo de realidades até então desconhecidas. Por isso, aquela famosa primeira frase do livro “Odeio os exploradores e as viagens” (p.15) já tão repetida por vários/as antropólogos/as em todo artigo sobre esse livro. Além disso, seu livro foi best-seller e ganhou um prêmio em 1956 da Plume D’or que compensava os livros de viagem e exploração (DOSSE, 1993, 161-162). Ele não aceitou a premiação.

Por mais repulsa que ele sentisse das viagens e dos exploradores, ele foi um explorador na década de 30. Sua expedição, como já foi dito, era baseada no modelo das ciências naturais e tinha os mesmos objetivos, incluindo a máquina fotográfica na bagagem. Quer prova maior, naquela época, do que o uso da imagem como um recurso para complementar a coleção de novidades? Sem contar com a previsão da formação da equipe que demonstra claramente o limite pouco preciso entre ciências sociais e naturais. Não nos esqueçamos de que no século XIX a antropologia se consagrou com o desenvolvimento da antropometria utilizando largamente das imagens.

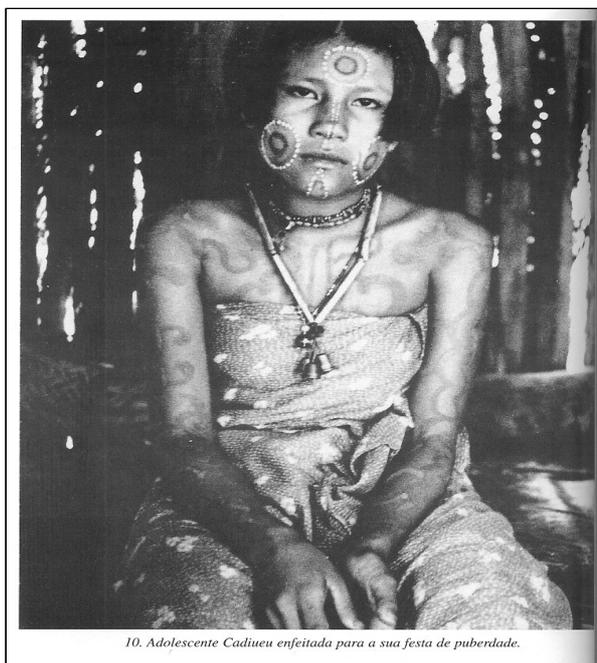
Isto quer dizer que na década de 30 Lévi-Strauss tinha uma postura em relação as viagens e as expedições bem diferente da que ele tinha ao escrever o livro “Tristes Trópicos”. Nos livros de Lévi-Strauss com fotografias são evidentes alguns paradoxos: ele foi um explorador que posteriormente criticou os que tinham esse ofício; é um autor de um texto cujo gênero abominava e, escreveu esses livros já como afirmado criador do Estruturalismo, enquanto que foi no meio de sua carreira, ainda não estruturalista, que ele fez as fotografias.

Esse último fato é de extrema importância para tentar entendermos por qual motivo Lévi-Strauss deixou de tirar fotografias etnográficas após sua viagem ao Brasil. Porém, antes de nos atermos a esse fato analisemos outros de relevante importância para nossa argumentação.

Passemos, então, para um estudo mais detalhado de “Tristes Trópicos”. São poucas as referências nesse livro sobre as fotografias feitas no Brasil, têm-se por exemplo:

Durante a nossa estada (entre os Caduveo), houve uma festa para celebrar a puberdade de uma menina que morava em outra palhoça; começaram por vesti-la a moda antiga: seu vestido de chita foi substituído por um pano quadrado enrolando o corpo (...). Pintaram-lhe os ombros, os braços e o rosto com ricos desenhos, e passaram todos os colares disponíveis em volta de seu pescoço. Aliás, tudo isso talvez fosse o mais uma tentativa para nos ‘encher os olhos’ do que um sacrifício feito aos costumes. Ensina-se aos jovens etnógrafos que os

*Índios receiam que suas imagens sejam captadas pela **fotografia**, e que convém paliar esse receio e indenizar o que eles consideram um risco, presenteando-os com um objeto ou com dinheiro. Os Cadiueu haviam aperfeiçoado o sistema: não só exigiam ser pagos para se deixarem **fotografar**, como ainda me obrigavam a **fotografá-los** para que eu os pagasse; praticamente não se passava dia sem que uma mulher se apresentasse a mim vestida com extraordinário aparato e me impusesse, querendo ou não, homenageá-la com um **disparado do obturador** acompanhado de alguns mil-réis. Para poupar meus **rolos de filme**, quase sempre eu me limitava a um simulacro, e pagava.* (p.165, grifo nosso)



10. Adolescente Cadiueu enfeitada para a sua festa de puberdade.

*Seus rostos (das mulheres cadiueu), às vezes seus corpos inteiros, são cobertos por um trançado de arabescos assimétricos que alternam com motivos de sutil geometria. (...) Em 1935, eu mesmo recolhi várias centenas de motivos, agindo da seguinte maneira: primeiro, propus-me a **fotografar os rostos**, mas as exigências financeiras das beldades da tribo muito depressa esgotariam minhas posses* (p.173, grifo nosso).

*Por mais fáceis que fossem os Nambiquara – indiferentes à presença do etnógrafo, a seu bloco de notas e à **sua câmera fotográfica** -, o trabalho complicava por motivos lingüísticos* (p.262, grifo nosso).

*(...) só uma **cena fugaz**, um canto de paisagem, uma reflexão agarrada no ar permitem compreender e interpretar horizontes que de outro modo seriam estéreis* (p.45-6, grifo nosso).

Podemos aferir por meio da análise desses trechos, que apesar de Lévi-Strauss mencionar pouquíssimas vezes o uso da fotografia na expedição, ela desempenhou um papel fundamental e eficaz em seu estudo. No primeiro e segundo trecho é visível que a fotografia teve como função barganhar uma aproximação entre o sujeito e o “observador” para proporcionar o estudo das pinturas femininas cadiueu, tanto na percepção de que o embelezamento das moças era para exibição dessas ao etnógrafo para fotografar, quanto no uso propriamente dito das fotografias como recurso visual de estudo. Assim como seu pai que utilizava das fotografias para pintar com maior clareza os detalhes, Lévi-Strauss fez o mesmo, recorrendo as fotos para análise dos desenhos faciais.

Na terceira passagem notamos que Lévi-Strauss percebe a facilitação do contato proporcionado pela câmera fotográfica nas pesquisas. Por que será, então, que Lévi-Strauss não consegue nem perceber e nem reconhecer a fotografia como um grande recurso etnográfico, após ser estruturalista? Discutiremos isso mais a frente.

Na última passagem apesar do autor não refletir sobre isso, há indício de sua percepção sensível as imagens.

O livro “Tristes Trópicos” é dividido em nove partes, em nenhuma dessas divisões de capítulo em até mesmo da separação em partes está mencionada a presença de 59 fotografias. As folhas do texto escrito são amareladas e as da fotografias são brancas, esse é o único indício distintivo.

Essas folhas brancas contém todas as fotografias que distribuem-se em três grandes conjuntos. O primeiro posiciona-se entre as páginas 160 e 161, na quinta parte mais precisamente no décimo nono capítulo. As fotos se referem ao povo Cadiueu do qual se trata a quinta parte.

O segundo conjunto de fotos localiza-se na sexta parte, no final do capítulo intitulado “Os vivos e os mortos”, que trata dos Bororo. As imagens se referem ao povo Bororo e Nambiquara, respectivamente. É só no capítulo posterior, que se insere a sétima parte em que Lévi-Strauss descreve esse último povo. Repare que não há uma lógica nessa seqüência, pois se houvesse, as fotografias sobre os Nambiquara estariam na sétima parte e não na sexta.

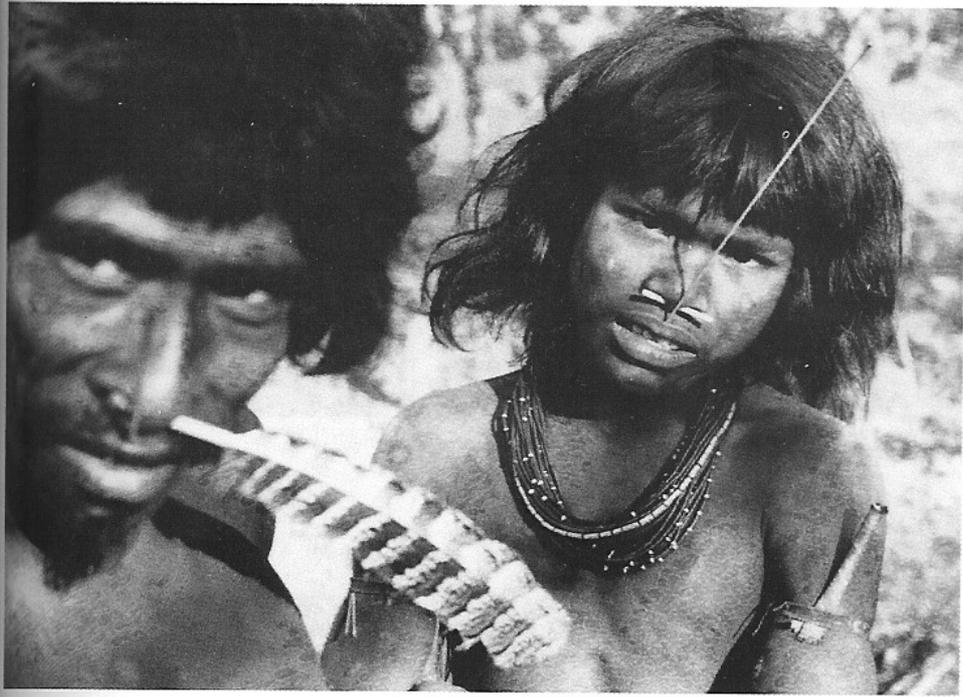
O último grupo fotográfico situa-se entre as páginas 320 e 321 e reportar-se ao grupo Tupi-Cavaíba, assim como o capítulo e a parte a quais pertencem.

Ao examinarmos a localização no livro desses conjuntos de fotografias, deduzimos que a única ordem coerente existente e, ainda, com exceção, é das imagens estarem no capítulo temático ao qual elas fazem parte.

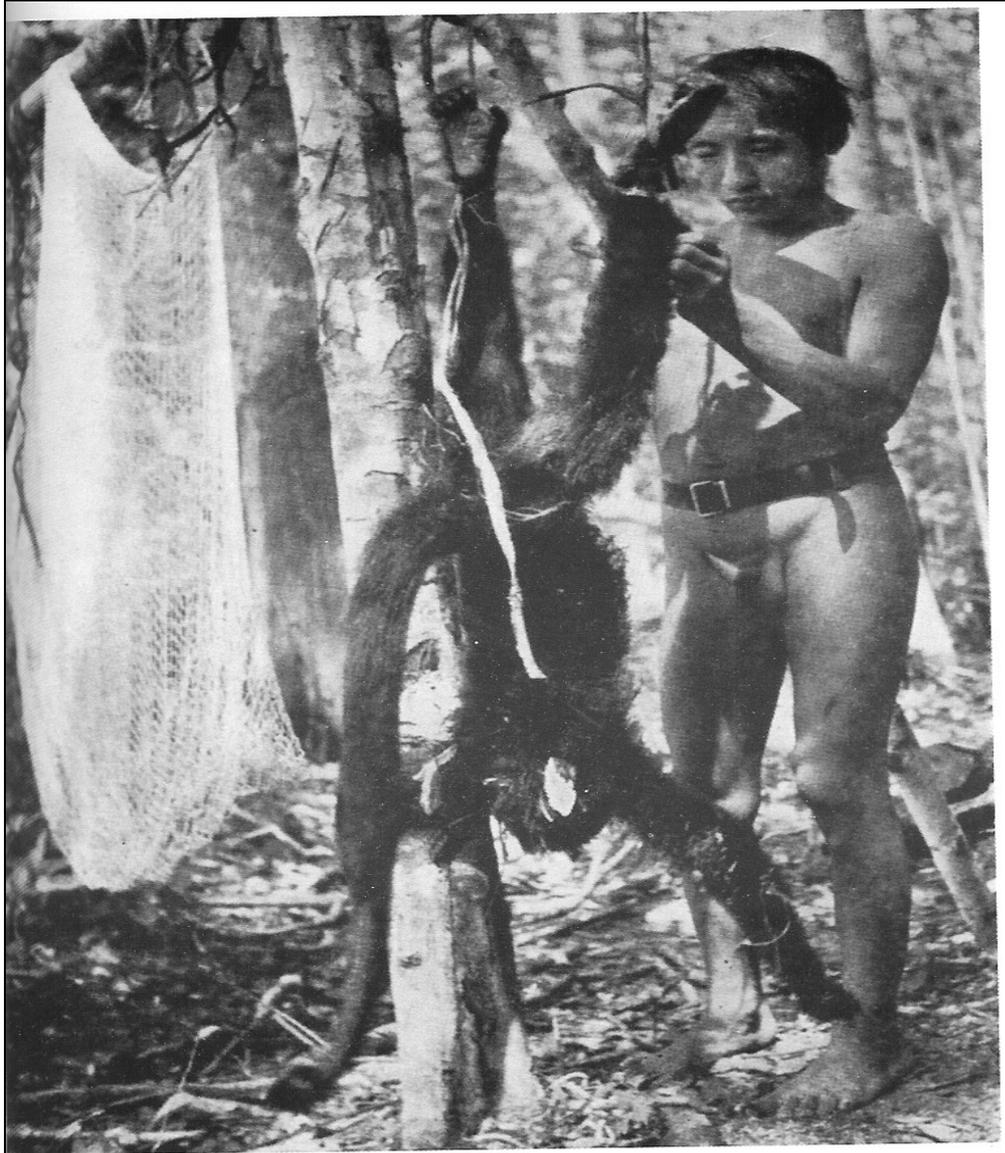
É fundamental ressaltar que as fotografias não têm uma paginação própria, a primeira foto é a 1, a segunda é a 2, terceira é a 3 e, assim, conseqüentemente, não existe número da página, somente o número da foto. Há uma seqüência entre as fotos, que iniciam na foto 1 e terminam na foto 63.

No texto não há nenhuma referência às fotografias do livro, muito menos uma tentativa de relação ou comparação entre esses dois meios de comunicação. Percebemos uma dificuldade de Lévi-Strauss lidar com a relação entre imagem e texto escrito na época da elaboração de “Tristes Trópicos”.

Nas fotografias observa-se algumas legendas (em número de quatro) que podem denunciar uma tentativa tímida de Lévi-Strauss de relacionar as imagens aos textos escritos.

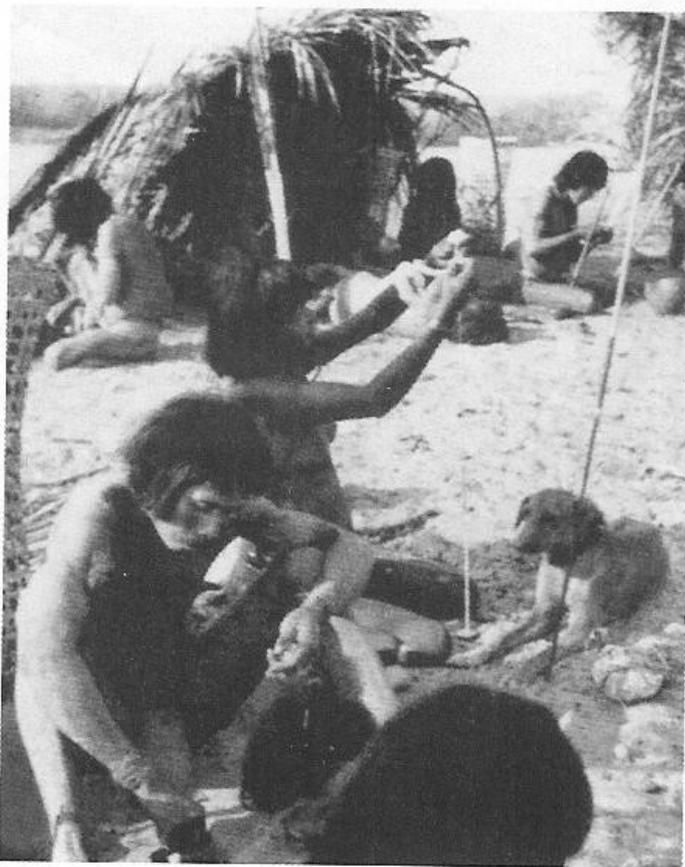


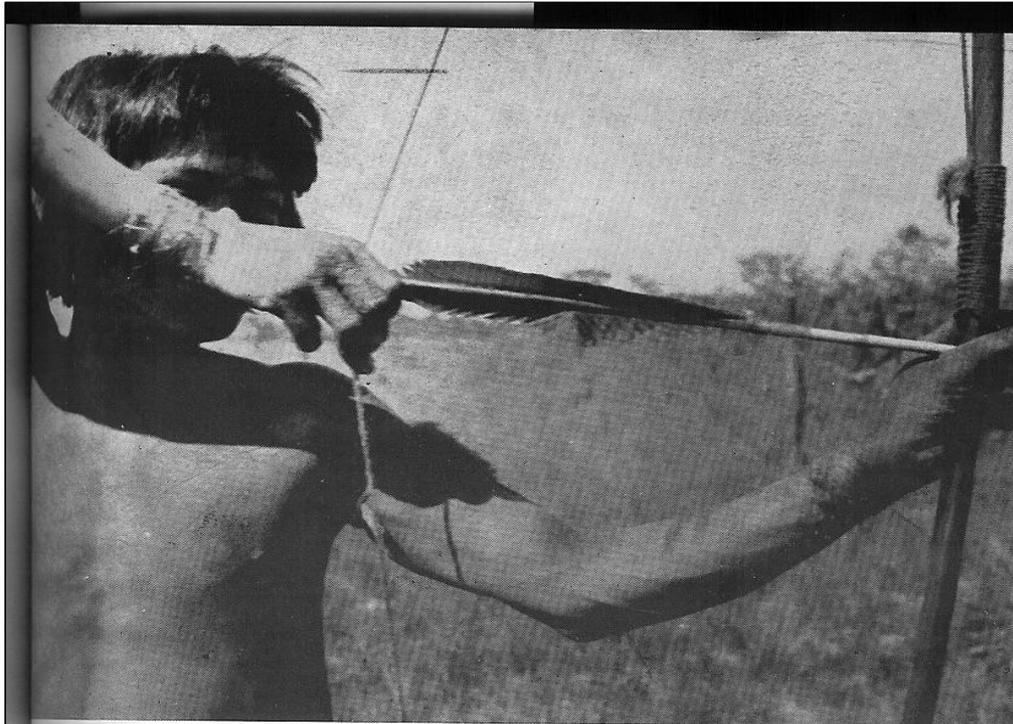
24. Dois homens nambiquara (observe-se o cigarro enrolado numa folha, passado pelo bracelete do bíceps).



57. Um Tupi-Cavaíba (Potien) escorchando um macaco (observar o cinto, presente recente, e o estojo peniano).

29. O acampamento nambiquara em pleno trabalho: seleção das miçangas, fiação, tecelagem (ao fundo).





28. Posição nambiquara da mão direita para o atirar com o arco (chamada de "posição secundária"; comparar com a fig. 52).



52. Flecheiro mondé; observe-se a posição da mão direita, (chamada de "mediterrânea") que difere da que é comum aos Bororo e aos Nambiquara (a mais freqüente na América, ver fig. 28).

Note-se em como o autor nos chama a atenção para detalhes que quer que reparemos nas fotos. Não é, de alguma maneira, uma forma de sugerir aos leitores que oriente seu olhar? Podemos concluir que para ele aconselhar essas observações, sem dúvida, também se deteve sobre elas como objeto de análise. Como perceber na foto 29 a tecelagem, meio apagada no segundo plano, senão ante uma observação mais detalhada do próprio autor?

Apesar dele mostrar um certo descrédito com as fotos ao praticamente "jogá-las" no livro, se olharmos mais atentamente, intuiremos que Lévi-Strauss as utiliza visando sua análise, assim como ele mesmo denunciou-se nas fotos sobre as pinturas femininas dos Cadiueu.

Em Malinowski isso é mais evidente. O emprego de suas fotografias como instrumento de análise é explícito. Distintamente de Lévi-Strauss ele cria uma relação constante entre o texto e a imagem, de forma que um complementa o outro e, dessa forma, a fotografia é também um recurso para ele mostrar sua teoria. Malinowski faz certo uso de verbos indicativos como "to illustrate", "to see", "to show", "to represent" e "to note" nas legendas de suas fotos (SAMAIN, 1994b), ausente no texto do teórico francês. As exceções podem ser vistas no primeiro conjunto de fotos presente nessa monografia, de "Tristes Trópicos", com o uso do verbo "observar".

Apesar da demora da publicação das fotografias, é evidente a importância delas em seu trabalho. Como o autor mesmo relata, em sua bagagem no retorno à Europa, levava "uma pequena fortuna" (p.31), os documentos de expedição: "arquivos lingüísticos e tecnológicos, diários de viagem, notas tomadas localmente, mapas, planos e **negativos fotográficos** – milhares de folhas, fichas e chapas" (p.31, grifo nosso). É portanto, muito significativa essa afirmação de que as fotografias também faziam parte de sua "pequena fortuna", daí podemos averiguar a importância dessas fotografias para ele. Elas até podem ser uma "arte menor", mas encontram em Lévi-Strauss algum valor.

Passemos agora para a análise do livro “Saudades do Brasil”. Ao ler esse livro temos a sensação de que Lévi-Strauss está do nosso lado, mostrando as fotos num álbum e contando-nos suas aventuras de viagem. Podemos afirmar, assim, que “Saudades do Brasil” é um diário de campo.

No prólogo, Lévi-Strauss escreve sobre suas fotografias:

(...) a fotografia já não me provoca nada de semelhante. Meus clichês não são uma parte, preservada fisicamente e como um milagre, de experiências nas quais todos os sentidos, os músculos, o cérebro achavam-se envolvidos: são apenas indícios dela. Indícios de seres, de paisagens e de acontecimentos que sei ainda que vi e conheci; mas, após tanto tempo, nem sempre me lembro onde ou quando. Os documentos fotográficos me provam sua existência, sem testemunhar a seu favor nem torná-los sensíveis a mim (1994,9).

Nessa passagem, podemos verificar o que significa a fotografia para Lévi-Strauss: são meros documentos.

No livro, as fotografias são dispostas em ordem cronológica. A grande maioria das folhas é composta por apenas uma fotografia. O livro é dividido em cinco grandes conjuntos fotográficos e também temáticos: “Primeiros Olhares sobre o Brasil”, “Do Caduveo aos Bororo”, “O mundo dos Nambikwara”, “Na Amazônia” e “O Retorno”, todos por sua vez são separados em nove capítulos.

Percebe-se nos capítulos que alguns assuntos foram priorizados, por exemplo, na parte sobre os Caduveo, há predominância das pinturas femininas⁸ e na parte dos Bororo, dos rituais. Isso pode ser explicado de algumas maneiras: a primeira é de que Lévi-Strauss tirou, quando em trabalho de campo, apenas fotografias com essa temática; a segunda hipótese é de que ele tirou fotos sobre outros assuntos também, mas selecionou alguns para colocá-los em seu livro.

⁸ Essa escolha pode ser explicada pela história que nos conta Lévi-Strauss sobre a postura das mulheres caduveo que o obrigava a tirar-lhes fotos. Por outro lado, se partimos do princípio de que Lévi-Strauss ao escolher as fotografias do livro preferiu essa temática, excluimos essa primeira justificativa.

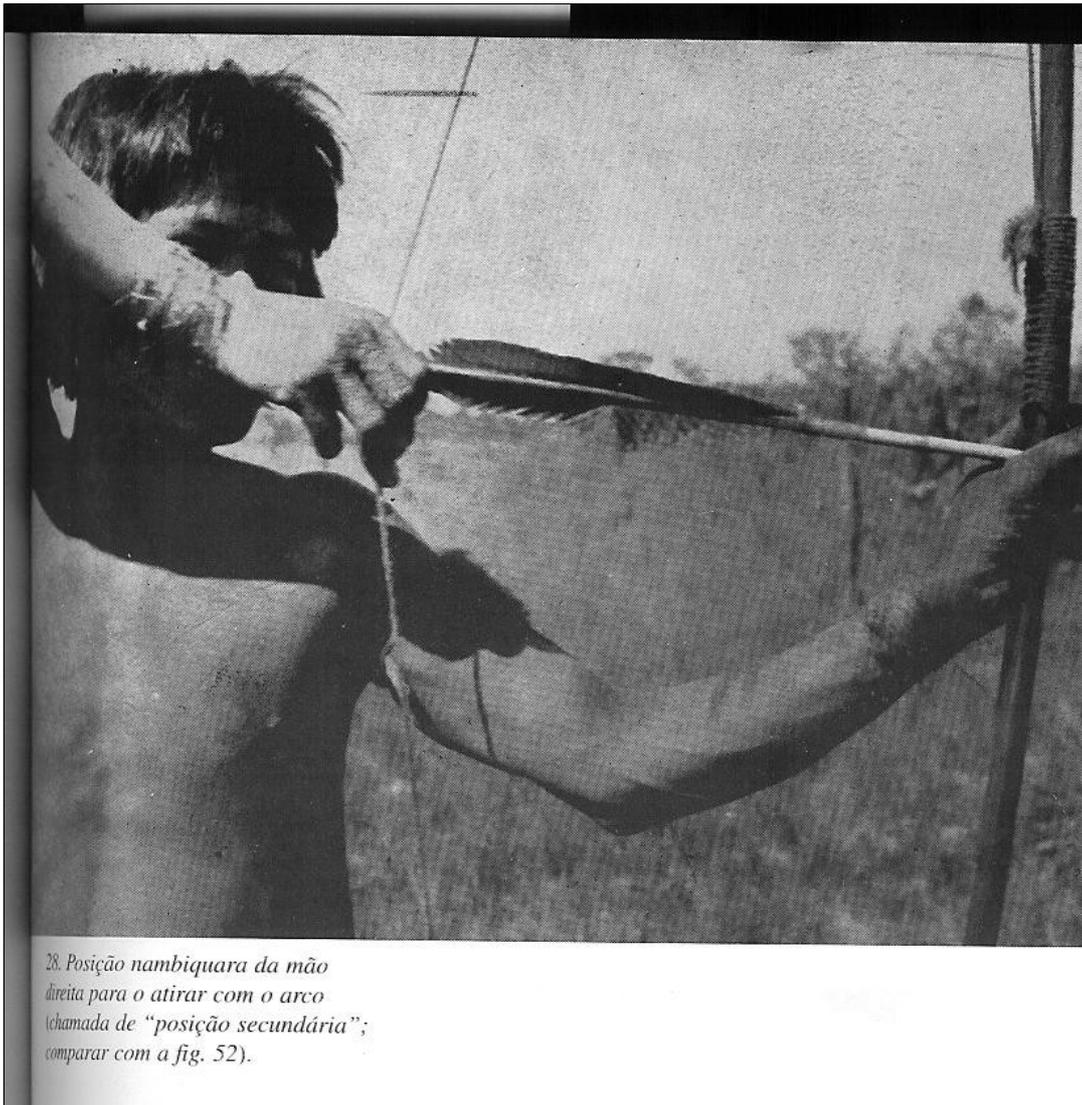
Comparando-se as fotografias selecionadas nos livros “Tristes Trópicos” e “Saudades do Brasil”, notamos que mantêm-se as mesmas escolhas. Isto é, num conjunto de mais de três mil fotografias, que suponhamos, existir uma variedade temática bastante grande, Lévi-Strauss optou nos dois livros por restringir as temáticas e repetiu cerca de todas as fotos. Ele fez um recorte, como se estivesse reduzindo também as fotos, como os dados dos elementos chaves, representativas das culturas estudadas. Dessa forma, tendemos a acreditar mais na segunda hipótese descrita acima.

Uma ressalva é importante. Na parte sobre os Nambiquaras, grupo no qual Lévi-Strauss passou mais tempo pesquisando, as temáticas das imagens que compõem o livro “Saudades do Brasil” são bem variadas. A explicação para tal particularidade poderia ter sido o fato dele ter tido mais tempo para fotografar e de ter conhecido mais profundamente esse universo.

Examinando as fotografias dos dois livros, um aspecto interessante é percebido: a grande maioria não são pousadas, diferente das fotos de Malinowski. Entretanto, quase todas as pessoas que aparecem em “Saudades do Brasil” estão olhando para a câmera. Ou seja, apesar das fotos não serem montadas, os sujeitos fotografados tem ciência do que o antropólogo estava fazendo, mesmo que, talvez, não soubessem o produto final daquele ato. Comparando as fotos de Lévi-Strauss e de Luiz de Castro Faria - essas presentes no livro “Um outro olhar” (2001), também sobre a expedição a Serra do Norte, da qual este também participou - temos a sensação de que as fotografias do segundo fotógrafo são mais espontâneas. Concluimos, então, que nem todas as fotografias de Lévi-Strauss eram tão espontâneas ou montadas da maneira malinowskiana. Observemos as fotos abaixo. Repare que a primeira foto sobre o arco nambiquara por Lévi-Strauss. Agora note na segunda foto produzida por L. C. Faria mostrando Lévi-Strauss tirando uma fotografia sobre o arco nambiquara.

ETNÓLOGOS TRABALHANDO:
LÉVY-STRAUSS FOTOGRAFA
O ÍNDIO. ABAIXO, E AO FUNDO,
DINAH REGISTRA O TRABALHO
DE TECER.





Parece-nos claro que Lévi–Strauss solicitou ao índio nambiquara uma demonstração de como ele usava o arco e a flecha. Graças ao testemunho também visual daquele momento, chegamos a essa conclusão. Talvez, se analisássemos somente a primeira foto não apreenderíamos esse detalhe.

Passemos, para outras análises de detalhes da produção fotográfica de Lévi–Strauss que fazem-se necessárias. Para tal, nos inspiramos no exame feito por Samain no seu estudo sobre o livro “Os Argonautas do Pacífico Ocidental” de Malinowski. Comparamos, então, as fotografias dos dois livros em alguns aspectos:

Características das Fotografias / Livros	Tristes Trópicos (1955)	Saudades do Brasil (1994)
Quantidade	59 fotografias, 4 desenhos e 383 páginas escritas.	176 fotografias.
Formatação	As fotografias aparecem no decorrer do livro, sempre em conjunto e com numeração própria. No índice não consta a numeração das fotografias.	As fotografias são agrupadas em capítulos e em subcapítulos.
Títulos	O título é global, sintético e curto. Aparece na primeira foto do conjunto. Ex.: "Caduveo"	O título aparece nas páginas anteriores ao capítulo. São geralmente frases, tal como, "Primeiros Olhares sobre o Brasil". Existem subcapítulos, porém os títulos desses só são exibidos no índice. São também globalizantes, sintéticos e curtos. Ex.: "Caduveo"
Legendas	São geralmente curtas e expressam ação, p. ex., "Catando piolhos"; são subjetivos, p. ex., "A sonhadora"; são mais explicativos, p. ex., "Adolescente cadiveu enfeitada para sua festa de puberdade" e outras legendas que além de serem explicativas, Lévi-Strauss pede para observar alguns detalhes e até mesmo comparar com outras fotos, como já foi mencionado nesse trabalho.	As legendas se resumem, na verdade, a verdadeiros comentários sobre a fotografia. E, por meio disso, ele mostra alguns pontos nas fotos que considera interessante diante da multiplicidade de detalhes e interpretações. Ele escolhe uma para o leitor, que é a função da legenda, de certa forma. As legendas não se complementando, possuindo reticências para isso. São histórias, principalmente, quando tem alguma fotografia sobre a viagem, p. ex. "No alto de uma encosta muito acidentada, ele bloqueava a pista, e o acaso quis que um vendedor ambulante sírio ou libanês, que abastecia algum posto remoto, chegasse ao local, também de caminhão. Para que ele pudesse passar, foi preciso abrir-lhe uma pista quebrando pedras com o marrão." Às vezes, as legendas das fotos de algum grupo indígena, são de dados daquela cultura, são mais teóricas, p. ex.. "Fato excepcional entre os índios sul-americanos (que são inventores da rede de dormir): os Nambikwara dorme no chão."
Modo de apresentação das fotografias	Algumas fotos apresentam seqüências pequenas. Comparando com as de Margareth Mead e Gregory Bateson, que tem um objetivo claro ao apresentarem fotos seqüenciais sobre o mesmo tema, as de Lévi-Strauss não ambicionam isso.	Existem seqüências que geralmente não ultrapassam três fotografias.
Formato do modelo de apresentação dos dois livros	Fotos na maioria horizontais, com closes raros, plano largo e de conjunto.	

No geral, analisando as comparações contidas no quadro acima, percebemos que a forma de Lévi-Strauss lidar com suas fotografias não teve uma alteração substancial.

3 - Conclusão

Percebemos que a história da antropologia visual, que se confunde com a da antropologia, é a própria história da derrocada do principal meio de comunicação vigente até o século XX - a imagem - substituída pela escrita, registro principal de uma racionalidade absoluta. A trajetória de Lévi-Strauss é fundamental para se pensar nessa substituição.

No início de sua juventude, ao chegar ao Brasil, Lévi-Strauss tinha um objetivo: tornar-se antropólogo e se desvencilhar da filosofia. Era um jovem que gostava de aventuras, gostava de viagens, queria descobrir o mundo. Não se imaginava, ainda, o fundador na antropologia de uma nova abordagem. No frescor de sua idade, montou uma grandiosa expedição em terras pouco exploradas. Utilizou-se imensamente da fotografia.

Façamos uma pequena conta para provar como a fotografia tomou grande parte de seu tempo na expedição. Suponhamos que todas as viagens (para os Nambiquara, os Caduveo, Bororo, entre outros) tivessem durado um ano (sabemos que a viagem aos Nambiquara que foi realizada com Luís de Castro Faria demorou um ano, as outras tiveram um período menor, porém se levarmos em consideração que as viagens foram realizadas no período de 1932 a 1935, ou seja, durante três anos e diminuirmos o tempo em que ele não ficou viajando, que ele ficou dando aula, a escolha de um ano para nossa conta é razoável). O total de fotografias produzidas por Lévi-Strauss foi de 3.000, ou seja, dividindo por um ano, temos o resultado de oito fotos produzidas por dia. Não é um número bem impressionante? Quanto mais para a época que não tinha desenvolvido máquinas digitais e automáticas e técnicas mais rápidas de revelação.

Porém após alguns anos e a algumas transformações fundamentais em sua vida, como por exemplo, o encontro com Jakobson, Lévi-Strauss desviou-se da utilização da fotografia. É surpreendente constatar que após esse período de intensa produção fotográfica etnográfica ele não tenha tirado mais nenhuma! Com já foi dito, Lévi-Strauss na época em que fez suas fotografias não era estruturalista. Após se tornar ele se desinteressou por elas: “Não me tenho como fotógrafo, mesmo amador (ou melhor, só o fui no Brasil, depois o gosto passou) (...)” (1994, 22).

Dessa forma, podemos dividir a trajetória acadêmica de Lévi-Strauss em dois momentos: antes de se tornar um teórico do estruturalismo e como teórico estruturalista. Passemos, então, para a análise de algumas hipóteses que explicam o fim do uso por Lévi-Strauss das fotografias.

A fotografia foi utilizada em grande escala no nascimento da antropologia. Até na abordagem funcionalista, existia um motivo para tal uso. Segundo Samain, Malinowski empregava-se das imagens para demonstrar sua teoria, “pois o que procurava a antropologia eram precisamente essas redes de relações e concatenações presentes entre os elementos e as fotos, visíveis e palpáveis, dos grupos estudados.” (1994b, 22). Ao dar início a idéia de estrutura, já em E.E.Evans-Pritchard, a fotografia não tinha função alguma. Em Lévi-Strauss isso é bem claro, como mostra Samain, “(...) A fotografia regrediu dramaticamente no campo específico da antropologia social, reduzida ao que foi, até pouco tempo, a servir apenas de bloco de diversões exóticas oferecidas ao leitor”(1994b, 22).

No prólogo de “Saudades do Brasil” (1994), Lévi-Strauss comenta que é um paradoxo da parte dele estar publicando um livro de fotografias. Ele explica que não concorda com o “mudo comércio de imagens” no qual os leitores se contentam em achar que as fotografias possam oferecer algo de substancial a eles, por não terem estado no local das fotos. Além disso, Lévi-Strauss reclama

que algumas coisas presentes nas fotografias já não existem mais ou se modificaram profundamente.

Lévi-Strauss percebe a fotografia apenas como documento e como indício de algo. Ela não ultrapassaria a fronteira do registro. Isso acontece porque a fotografia não estabelece uma relação sensível entre o objeto e o imagem, como notamos nesse trecho: “Os documentos fotográficos me provam sua existência, sem testemunhar a seu favor nem torná-los sensíveis a mim.” (1994,9).

Sylvia Novaes (1998) argumenta que para Lévi-Strauss a fotografia não tem condição de alcançar a estrutura. De acordo com sua concepção sobre arte, a fotografia não teria o estatuto de arte pois essa desvenda a estrutura e a fotografia não tem essa capacidade, ficando no nível das aparências. É por esse motivo, que Lévi-Strauss, a medida que se firmou como estruturalista, foi “perdendo o gosto” pelas fotografias e parou de produzi-las.

Uma outra razão para o fim da utilização das fotografias pode ser encontrada na influência da teoria lingüística. Essa serviu como base para a teoria estruturalista e isso pode ter afetado a falta de atenção de Lévi-Strauss a visualidade. A lingüística se preocupa com a linguagem, com o som e com os fonemas, não havendo espaço para a imagem. Dessa forma, Lévi-Strauss pode ter si desviado do aprofundamento da utilização e estudo fotográfico, visto que, ele centrou-se no estudo na lingüística.

Podemos juntar a esses motivos, o fato de Lévi-Strauss ser filho de retratista que utilizava as fotografias como um auxílio para a pintura. Assim, ele cresceu percebendo que a fotografia era apenas uma técnica coadjuvante da arte.

Na entrevista a Charbonnier (1989,114), Lévi-Strauss comenta que ele é um homem de outra época e compartilha das idéias dela. Talvez, seja por isso também que ele ao publicar seus livros fotográficos expressa o paradoxo de apresentá-las negando-as como arte. É como se ele reconhecesse e negasse

nas fotografias os valores etnográfico e artístico. Sabemos, porém, que as fotografias de Lévi-Strauss além de serem muito bonitas, podem contribuir imensamente para o desenvolvimento da antropologia visual.

4 – Referências

ALVES, André. **Os Argonautas do mangue**. Precedido de Balinese character (re)visitado/ Etienne Samain. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

ALMEIDA, MAURO W. B. *Simetria e Entropia: Sobre a noção de estrutura*. IN: **REVISTA DE ANTROPOLOGIA**. São Paulo, USP, 1999, vol42 nº1e 2.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. "Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. *In*: FELDMAN-BIANCO, Bela. & MOREIRA LEITE, Míriam L. (org.). **Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. 2.ed. Campinas, São Paulo: Ed. Papyrus, 1998.

CHARBONNIER, Georges. **Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

DARBON, Sébastien. *O etnólogo e suas imagens*. IN: SAMAIN, E. **O fotográfico**. São Paulo: Editora HUCITEC, CNPq, 1998.

DOSSE, François. *Introdução. O Eclipse de uma estrela. O nascimento de um herói*. IN: _____. **História do Estruturalismo: o campo do signo, 1945-1966**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

DUBOIS, Philippe. *Da verosimilhança ao índice*. IN: _____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenseller. Campinas, SP: Papyrus, 1998. 2 ed. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

EDWARDS, Elizabeth. *Antropologia e Fotografia*. IN: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem - Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. (vol. 2)

FARIA, Luis de Castro. **Um outro olhar: diário de expedição à Serra do Norte**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2001.

JEHEL, Pierre-Jerôme. *Fotografia e antropologia na França no século XIX*. IN: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem-NAI, Rio de Janeiro, UERJ, Vol.6, 1998.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. tradução: Marie-Agnes Chauvel ; prefácio: Maria Isaura Pereira de Queiroz. - 5a ed. - São Paulo : Brasiliense, 1991.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

_____. **Antropologia Estrutural II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

_____. **Saudades do Brasil**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Tristes Trópicos**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Beatriz Perrone. *Claude Lévi-Strauss, aos 90*. IN: **Revista de Antropologia**. Publicação do Departamento de Antropologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, USP, Vol.42, nº1 e 2, 1999 (pp. 9-25)

MOREIRA LEITE, M. L. “ O texto visual e texto verbal” *In*: FELDMAN-BIANCO, Bela. & MOREIRA LEITE, Míriam L. (org.). **Desafios da Imagem. Fotografia,**

iconografia e vídeo nas ciências sociais. 2.ed. Campinas, São Paulo: Ed. Papyrus, 1998.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *O uso da imagem na antropologia.* IN: SAMAIN, E. (org.) **O Fotográfico.** São Paulo: Editora HUCITEC, CNPq., 1998.

_____. *Lévi- Strauss: Razão e Sensibilidade.* **Revista de Antropologia.** Publicação do Departamento de Antropologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, USP, Vol.42, nº1 e 2, 1999 (pp. 30-67)

PIAULT, Marc Henri. *Espaço de uma antropologia audiovisual.* IN: ECKERT, C. & MONTE-MOR, P. (orgs.) **Imagem e foco: novas perspectivas em Antropologia.** Porto Alegre, Editora da Universidade, UFRGS, 2000.

_____. *A antropologia e a "passagem a imagem".* IN: **Cadernos de Antropologia e Imagem.** Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem-NAI, Rio de Janeiro, UERJ, Vol.1, 1995 (pp. 23-29).

PINNEY, Christopher. *A história paralela da Antropologia e da Fotografia.* IN: **Cadernos de Antropologia e Imagem.** Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem-NAI, Rio de Janeiro, UERJ, Vol.2, 1996 (pp. 11-29)

SAMAIN, Etienne. *Para que uma antropologia consiga tornar-se visual: com uma bibliografia seletiva.* IN: FAUSTO NETO, Antonio. (org.) **A Plasmação do Sentido.** Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda, 1994.

_____. **Bronislaw Malinowski e a fotografia antropológica.** Mimeo, 1994b.

_____. *Quando a antropologia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal La Lumière (1851-1860)*. IN: **Revista de Antropologia**. Publicação do Departamento de Antropologia FFLCH/USP, São Paulo, USP, 2003.

SCHERER, Joana. *Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica*. IN: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem-NAI, Rio de Janeiro: UERJ, Vol. 3, 1996.

VIDAL, Lux Boelitz. O modelo e a marca, ou o estilo dos “misturados”: Cosmolia, História, Estética entre os povos indígenas do Uaçá. IN: **Revista de Antropologia**. São Paulo, vol. 42, nº1 e 2, 1999.