

## Efeitos e afetos entre pessoas e fotografias

Rafael F. A. Bezzon

Mestre em Ciências Sociais pelo PPGCS da Unesp-FCLAr  
NAIP/Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”<sup>1</sup>

[rafaelbezzon@gmail.com](mailto:rafaelbezzon@gmail.com)

### Resumo

Esse texto se propõe a refletir sobre a experiência de pesquisa junto ao Arquivo Miyasaka, localizado na cidade de Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo, através do que enuncio como “encontros fotográficos” - situações de grande significância vivenciadas junto ao arquivo, as pessoas e as imagens. Partindo da perspectiva teórica e metodológica conhecida como “Virada Fenomenológica” nos estudos antropológicos com fotografia, proponho refletir sobre esses eventos significativos através dos afetos e efeitos experienciados e vividos durante as relações estabelecidas que permitiram o encontro de outras imagens e suas diferentes formas expressivas, ou seja, não só as fotografias, mas as lembranças e memórias evocadas e narradas através do contato com determinadas fotos.

**Palavras-chave:** Afetos; Antropologia Visual; Arquivo; Efeitos; Imagem

### Abstract

This paper proposes to reflect on the experience of research with the Miyasaka’s Archive, located in the city of Ribeirão Preto, in the countryside of the state of São Paulo, through what I call “photographic encounters” - events of great significance lived next to the archive, people and images. Starting from the theoretical and methodological perspective

---

1 Pesquisador do Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance (NAIP), vinculado à Faculdade de Ciências e Letras, *campus* Araraquara, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

known as “Phenomenological Turn” in the anthropological studies with photography, I propose to reflect on these significant events through the affects and effects experienced during the relationships buildings that allowed the encounter of other images and their different expressive forms. That is, not only the photographs but the memories evoked and narrated through the contact with certain photos.

**Keywords:** Affection; Archive; Effects; Image; Visual Anthropology

## Apresentação

Esse texto procura refletir uma experiência de pesquisa *em* e *com* um arquivo fotográfico particular localizado na cidade de Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo. Proponho pensar diferentes formas de utilizar e pesquisar imagens com especial interesse em seu potencial reflexivo, como agente, durante uma experiência desenvolvida através de uma etnografia do arquivo e tudo aquilo que o conforma.

A partir da reflexão teórico e metodológico desenvolvida e produzida pelas ciências sociais, sobretudo pela antropologia e mais especificamente o campo conhecido por antropologia visual ou antropologia e imagem, procuro pensar e construir diferentes abordagens frente às imagens, encontradas durante a pesquisa, através de suas diferentes formas expressivas. As reflexões propostas nesse artigo intentam analisar as imagens através de seus afetos e efeitos<sup>2</sup> vivenciados pelos diferentes observadores e interlocutores, permitindo uma outra forma de refletir sobre imagens e, assim, estabelecer uma leitura sobre a trajetória do fotógrafo e de seu arquivo.

O Arquivo Miyasaka foi constituído durante os cinquenta e nove anos de atuação do fotógrafo Tony Miyasaka<sup>3</sup>, período em que registrou o espaço da cidade, sua gente e seus acontecimentos munido com suas diversas e diferentes câmeras<sup>4</sup>. É dessa intensa produção fotográfica que se constituiu o seu acervo, composto por aproximadamente quatorze mil imagens entre negativos, fotografias impressas e digitalizadas. O arquivo pode ser dividido em três grandes conjuntos: “Jovem Miyasaka”, compreendendo o período das déca-

2 Penso os conceitos efeitos e afetos, a partir da perspectiva adotada por autores como Strathern (2014a: 222-224) e Favret-Saada (2005: 155-160), mas também através de Edwards (2012: 228-229) e Barthes (2011: 30-31), como ficará claro no decorrer do texto.

3 Tony Miyasaka chegou ao Brasil com dois anos de idade, vindo do Japão. Aos seus treze anos, sua família emigrou do campo para a cidade e, desde então, Miyasaka não parou de se relacionar com a fotografia.

4 Como me contou sua filha, Elza, o fotógrafo não tinha uma única câmera, a preferida, para fazer suas fotos. Miyasaka utilizava as câmeras que chegavam em sua loja e posteriormente seriam vendidas, fato curioso pois se diferencia dos grandes fotógrafos e a relação deles com modelos específicos de câmera.

das de 1950 e 1960 quando trabalhou como fotógrafo profissional, além de documentar a cidade, espécie de projeto pessoal; “Fotos Aéreas”, englobando uma grande quantidade de imagens da cidade de Ribeirão Preto, e depois de prontas eram comercializadas em suas lojas, prática que se manteve durante toda a sua vida até o ano de seu falecimento em 2004; e o “Fotos Artísticas”, correspondendo às fotos realizadas entre os anos de 1990 e 2000 sobre a cidade e seus espaços procurando estetizar seus assuntos.

Durante a pesquisa<sup>5</sup>, tive como objeto de análise o conjunto “Jovem Miyasaka” conjunto de imagens produzidas no período em que Miyasaka atuou como foto repórter para os jornais *A Cidade* e *Diário de Notícias* da cidade de Ribeirão Preto, e para jornais de ampla circulação como *Folha de São Paulo* e *Gazeta Esportiva*. É também durante esse período que o fotógrafo ribeirão-pretano realizou sistematicamente um projeto de documentação da cidade e suas transformações, as décadas de 50 e 60 são consideradas os “anos dourados” da cidade de Ribeirão Preto, principalmente pela efervescência cultural vivida e intensificada com a chegada da Faculdade de Medicina da USP, a criação do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto (Cinefoto<sup>6</sup>), da Escola de Belas Artes do Bosque e da Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, além do Centro Experimental de Cinema<sup>7</sup>, responsáveis por movimentar, sobretudo, a atmosfera cultural da cidade.<sup>8</sup>

A atuação de Miyasaka como fotógrafo profissional foi bastante diversificada, gerando uma intensa produção fotográfica e tendo como característica principal a heterogeneidade de assuntos registrados por sua câmera. Sua trajetória como profissional da fotografia se inicia no estúdio da família, o *Foto Miyasaka*, localizado na região central da cidade e comandado por Tony Miyasaka e seus irmãos Kazuo, Takeshi, Tatsuo e o pai, Sakuma.

O estúdio foi inaugurado no ano de 1950 em uma pequena loja no andar térreo do sobrado onde residia a família Miyasaka. Lá, Tony teve sua primeira função na empresa da família, retocar fotografias, ofício que aprendeu com seu irmão Kazuo. Após um período

---

5 A dissertação de mestrado foi desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara e é intitulada: *O Japonês da Gravata Borboleta – Trajetória, Arquivo e Imagem; a experiências de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka*.

6 Tony Miyasaka participou ativamente da constituição do Cinefoto, assim como seu amigo e companheiro de empreitadas artísticas e experimentais Waldemar Fantini.

7 O fotógrafo foi um dos membros do Centro Experimental de Cinema – C.E.C., junto de R. F. Lucchetti, Bassano Vaccarini, Waldemar Fantini e Milton Rodrigues. Os filmes experimentais e de animação produzidos durante a existências do C.E.C. foram exibidos nos circuitos nacionais e internacionais, tendo participado do Festival de Cannes em 1962, e no Festival de Animação de Annecy, ambos ocorridos na França.

8 Tadeu Chiarelli tem um trabalho importante que contextualiza esse momento das artes no interior paulista, especialmente em Ribeirão Preto (Chiarelli 1980).

ocupando esse posto e percebendo que não era muito afeito às técnicas da pintura, aliado ao fato de ser um dos únicos membros da família que há época dominavam o português - afinal haviam imigrados ao Brasil no início dos anos de 1940, Tony Miyasaka chegou com dois anos de idade -, foi promovido ao cargo de fotógrafo oficial do estúdio para o registro de reportagens sociais e prestação de serviços fotográficos a jornais e órgãos públicos como a prefeitura, registrando diferentes eventos, e os órgãos policiais da cidade de Ribeirão Preto. O estúdio, hoje comandado por seu filho, era e ainda é ponto de encontro para os entusiastas e amantes da fotografia na cidade.

É no ano de 1950 que um grupo de amantes e entusiastas da fotografia - em sua maioria membros da elite social, econômica e cultural - fundam na cidade o *Cine Foto Clube de Ribeirão Preto*, associação cinefotoclubista de fotógrafos e cinegrafistas amadores criada e organizada seguindo os moldes do co-irmão e precursor *Foto Cine Clube Bandeirante*, localizado na cidade de São Paulo. Foi através da produção realizada pelos membros do Bandeirante, durante finais dos anos 1940 até os primeiros anos da década de 1960, a responsabilidade por instaurar e expandir através da publicação de seus boletins mensais, uma forma moderna de se fazer fotografia influenciou e se espalhou por todo o país.

Os cinefotoclubes foram instituições importantes para a disseminação das discussões e práticas da produção fotográfica brasileira. Eram através deles que as influências desse olhar moderno se disseminavam pelas capitais do Brasil e pelas cidades do interior (Costa & Silva 2004: 34). Se estabeleceram como uma grande rede, espécie de comunidade imaginária de fotógrafos amadores, onde todos os membros vinculados às associações clubistas participavam dos mesmos salões e transitavam como jurados entre os diferentes clubes de fotografia e cinema espalhados pelas cidades. É dentro desse contexto de bastante efervescência cultural que se iniciou a produção fotográfica de Miyasaka e conseqüentemente seu arquivo particular, sobretudo pela necessidade de se manter os negativos originais, aliado ao hábito cultural próprio das sociedades urbano-industriais de guardar.

## O Arquivo é o Campo

De maneira geral, os arquivos conformados por seus acervos e fundos constituídos de diferentes documentos, objetos, imagens, filmes, livros e outras coisas são como observa Peixoto (1999: 117) constituídos principalmente pelas instituições públicas e por diferentes pessoas com atuações distintas junto à sociedade. Essas instituições e arquivos, públicos ou privados, se tornam responsáveis pela documentação e pela guarda de ele-

mentos que constituem a memória social, política, econômica e cultural de determinada cidade, estado ou país.

O desenvolvimento de equipamentos fotográficos e seus materiais, principalmente no século XX, criaram as condições necessárias para que a profissão de fotógrafo se estabelecesse e se popularizasse. Os arquivos fotográficos produzidos por essas pessoas se apresentam como objetos de grande interesse para as ciências sociais e a antropologia, afinal como esclarece Edwards uma fotografia antropológica ou que interessa o cientista social “[...] é qualquer uma da qual um antropólogo possa retirar informações visuais e significativas.[...]” (Edwards 1996: 24), e mesmo aquelas “[...] que não foram criadas com intenções antropológicas, ou secundadas especificamente por conhecimento etnográfico, podem, todavia, ser apropriadas com finalidades antropológicas. [...]” (Edwards 1996: 24). As fotos que constituem o Arquivo Miyasaka se apresentam nesse registro apresentado pela antropóloga e historiadora britânica, e assim matérias interessantes para o estabelecimento de uma reflexão e análise.

A experiência de pesquisa junto ao Arquivo Miyasaka se organizou através de uma etnografia *no* e *com* o arquivo, de seu espaço, da lógica que o orienta, com as imagens, as pessoas envolvidas e que estabelecem uma relação com o arquivo, seus objetos e o fotógrafo. O arquivo é entendido como um objeto cultural em si mesmo, por isso de grande interesse para as pesquisas de ciências sociais, principalmente através de uma perspectiva antropológica. Ele está localizado na antiga residência do fotógrafo e atual morada de sua filha, Elza, e sua viúva, D. Tereza, as principais interlocutoras durante a pesquisa, sobretudo Elza que é uma espécie de guardiã do arquivo. É uma casa-arquivo.

Uma das potencialidades do tratamento etnográfico para um arquivo é a possibilidade de relação com interlocutores que estabelecem uma relação íntima com as imagens como nos indica Olívia Maria da Cunha (2005: 10). Segundo a autora, “sair do arquivo”, buscar relações permeando o artefato imagético e os sujeitos em relação com ele, ver fotos com os informantes, realizar entrevistas mediadas por imagens se tornam procedimentos necessários para a construção do conhecimento antropológico.

A etnografia do arquivo e suas imagens procura compreender a criação, a produção e as transformações desse espaço arquivístico, permitindo uma abordagem sobre os artefatos imagéticos através de suas biografias, de suas trajetórias de constituição e do contexto em que foram produzidos. No caso da pesquisa realizada, também fizeram parte as pessoas envolvidas com o arquivo, seja em seu nível mais íntimo - como a viúva do fotógrafo, D. Tereza, e sua filha, Elza -, seja em níveis de relação fora do contexto familiar - como Tania Registro, formada fotógrafa por Miyasaka e historiadora na cidade de Ribeirão

Preto; R. F. Lucchetti, companheiro de Centro Experimental de Cinema e amigo de Tony; ou os membros do Cinefoto: Denis Santos e Henrique Ravasi, que estabeleceram uma relação com o fotógrafo através do Cine Foto Clube e por frequentarem a loja do fotógrafo ribeirão-pretano.

Esse movimento de saída do arquivo, de não se ater apenas à lógica arquivística desses espaços ou somente se relacionar com os documentos e os diversos artefatos em seus diferentes suportes, demonstra a importância das pessoas envolvidas e em relação com o Arquivo Miyasaka para o conhecimento das narrativas e histórias sobre o fotógrafo, o arquivo e as fotografias. Esse processo é importante para pensar os arquivos como artefatos culturais, afinal eles são resultado de tentativas de constituir e ordenar conhecimentos realizadas tanto pelo produtor do arquivo, como nas intervenções dos usuários e pessoas que trabalham em sua organização (Cunha 2004: 291).

A relação da fotografia com as ciências sociais e a antropologia ocorre desde a invenção dos modernos instrumentos de produção de imagem, sendo incorporados junto ao equipamento de pesquisa, documentação e registro dos pesquisadores. Em um primeiro momento, devido à sua característica de sempre estar atrelada a seu referente, o registro fotográfico foi amplamente utilizado como prova por sua qualidade em espelhar o real (Leite 1993: 25-26). Por outro lado, e com o desenvolvimento das teorias e metodologias envolvendo o uso e a produção de imagens, a foto também foi amplamente utilizada como instrumento de evocação de histórias, lembranças e memórias, prática conhecida como foto-elicitação, desenvolvida por diferentes pesquisadores<sup>9</sup>.

Contudo esse uso da imagem fotográfica era entendido como uma via de mão única, ou seja, o interlocutor se utilizava da foto para produzir informações ao pesquisador. Conforme os paradigmas teórico-metodológicos das ciências sociais e principalmente da antropologia foram sendo rediscutidos e reconfigurados, as práticas desenvolvidas nas pesquisas de campo também se transformaram.

Uma das reconfigurações por qual passou vividas pela antropologia no âmbito teórico-metodológico em relação às pesquisas com arquivos e seus artefatos foi a mudança

---

9 Podemos pensar no trabalho realizado por pesquisadora(e)s como: Olívia Maria da Cunha (2005), pesquisa onde ela se utiliza de fotografias realizadas por Margareth Mead durante sua estadia em Salvador, Bahia, para conversar com pessoas retratadas ou que estavam inseridas no contexto de produção das fotos; Marcus Banks (2009), cita por exemplo os trabalhos de Yannick Geffroy (1990) – em uma vila francesa – e Paolo Chiozzi (1989) – em uma cidade italiana da região da Toscana – como exemplos de práticas da foto-elicitação bem sucedidas em suas pesquisas; Miriam Moreira Leite (1993) é outra pesquisadora que se utiliza das imagens como elementos que ajudam a memória; Douglas Harper (2012) também traça o mesmo caminho em uma pesquisa junto a uma comunidade rural no norte de Nova York. Há ainda outras pesquisas que utilizam a imagem dessa maneira.

no entendimento das relações estabelecidas entre pesquisador, interlocutores e os objetos imagéticos, passando e pensar as fotos a partir de uma perspectiva fenomenológica (Barthes 2011: p.30), atenta para os afetos estabelecidos entre o observador e as imagens. Tal abordagem permite refletir sobre as relações agenciadas pelas imagens, as novas relações estabelecidas pelo pesquisador com os observadores e outras imagens em seus diferentes suportes.

A prática de ver fotos em conjunto com o observador, conhecida por foto-elicitação, inserida nesse contexto de transformações teórico-metodológicas também se reconfigurou. Como observa Edwards, “[...] A análise antropológica se volta, em vez disso, para o modo como as fotografias assumem sua própria dinâmica de sociabilidade junto às comunidades. [...]” (Edwards 2011: 180-181), potencializando, através das relações estabelecidas entre os diferentes observadores, o trabalho de investigação com os arquivos, as pessoas e seus objetos, entre eles as fotografias.

Os métodos visuais de pesquisa não apresentam uma renovação dos métodos tradicionais de investigação e construção do conhecimento antropológico, o que se passa é a extensão e aprofundamento de métodos já existentes. A foto-elicitação<sup>10</sup>, por exemplo, é uma maneira de dinamizar e aprofundar as conversas e os encontros vividos durante experiência. Não são apenas fotos que podem ser usadas para estimular as conversas com as(os) interlocutoras(es), os objetos de uma forma geral, câmeras, documentos, livros etc., também são elementos compondo o campo e estão em relação com as pessoas, sejam elas a(o)s interlocutora(e)s ou mesmo o pesquisador(a).

Como nos aponta Marcus Banks, “[...] Uma das forças das metodologias visuais em particular está na natureza inevitavelmente aberta da investigação. Resistindo a interpretações únicas, imagens podem fazer emergir todo um leque de caminhos alternativos de questionamento. [...]” (Banks 2009: 82). O antropólogo inglês lembra que as fotografias encontradas durante a pesquisa de campo são objetos estabelecidos em um contexto material. Esses artefatos imagéticos foram produzidos em uma determinada conjuntura, na qual também estão envolvidas as pessoas em relação com o fotógrafo e seu arquivo. As fotos, através de reflexão a partir de suas biografias, estão emaranhadas com a vida e a trajetória desses interlocutores.

O pesquisador, de acordo com Banks (2009), deve conhecer os objetos e fotografias com os quais vai trabalhar e se relacionar durante a pesquisa. Assim é importante conhe-

---

10 Há, nas literaturas de diferentes áreas que utilizam imagens como instrumentos de pesquisa, outros usos e métodos de trabalho a serem utilizados. No entanto, para este trabalho que se filia à perspectiva antropológica e atento para as relações estabelecidas em campo, a foto-elicitação ou o ato de ver fotos em conjunto com os interlocutores se mostrou bastante proveitoso para o contexto experienciado.

cer o contexto de produção e a trajetória de vida envolvendo a produção fotográfica de Miyasaka. Nas palavras de Banks, “[...] Usar arquivos fotográficos para despertar memória ou provocar comentários de informantes no decorrer de uma entrevista, por exemplo, envolve um reconhecimento de pelo menos três inserções sociais ou quadros.” (Banks 2009: 82). Ou seja, essas imagens e seus suportes tiveram diversos momentos de vida durante sua existência, através das relações estabelecidas com os seus diferentes observadores é possível acessar os detalhes invisíveis que as envolvem.

Tudo se passa como se o observador quando em relação com as fotos às animasse assim como elas animam quem as observa, permitindo a evocação de narrativas e histórias experienciadas durante a trajetória de vida através do contato com aquela imagem. Além de mobilizar a imaginação de quem as olha, provocando a criação de ficções a partir do contato com essas imagens.

A antropóloga e pesquisadora das imagens Fabiana Bruno, ao retomar as ideias do filósofo e historiador das artes e das imagens Georges Didi-Huberman, aponta uma qualidade interessante da imagem como sendo “[...] um ‘arquivo de memórias humanas’ ou uma ‘sobrevivência’ sociocultural, capaz de armazenar, veicular e fomentar não somente ‘tempos’, mas também ‘pensamentos’ a eles ancorados. [...]” (Bruno 2008: 2). As fotos e as imagens em geral atuam como uma espécie de detonadores de memórias, ou seja, como se do contato com a imagem irrompessem lampejos de informações que complementam determinada foto e promovem o estabelecimento de narrativas memorialísticas a partir desse encontro.

Durante a pesquisa, pensada através de uma etnografia, os acontecimentos em campo se deram ao acaso da vida das pessoas. Após seis meses de convívio semanal com o arquivo, as imagens e as pessoas, Elza – filha do fotógrafo e uma das principais interlocutoras - me comunicou que durante um ano estaria morando em Milão, Itália, por conta de seu doutorado, e, assim, ficaria sozinho e com amplo acesso à casa e ao arquivo. Foram aproximadamente onze meses me relacionando unicamente com as ampliações e negativos fotográficos de Miyasaka, sendo atacado e afetado quando em contato com essas imagens. Algumas delas, agiam como se capturassem meu olhar e faziam com que eu as olhasse por mais tempo.

Passado esse período de “experiência solitária em campo”, Elza e D. Tereza<sup>11</sup> voltaram a morar em sua residência. Ver imagens não era mais uma prática solitária como havia se configurado durante os meses em que partiram para suas viagens. Ir ao arquivo não se resumia apenas a olhar imagens. As relações estabelecidas entre nós voltavam a se

11 Nesse período D. Tereza foi morar em São Paulo na casa de sua outra filha, Cristina.

misturar com as fotografias. Assim, falar sobre as fotos e vê-las em conjunto com as interlocutoras voltava a ser atividade recorrente durante as idas ao arquivo. Voltavam também, as narrativas evocadas quando do contato com as fotos.

O encontro com diferentes formas imagético-expressivas despertou um entendimento ampliado ante o conceito de imagem, ou seja, em suas diferentes e múltiplas expressividades e não apenas através dos suportes tradicionais: a escultura, o quadro, as histórias em quadrinho, a fotografia e o cinema. Assim, se tornou mais interessante devido à experiência vivida junto ao arquivo e suas imagens, pensar a fotografia a partir de uma reflexão teórica e epistemológica procurando compreender sua potência de estar entre as relações, agindo, atuando e criando elos entre as diferentes imagens.

### **Eventos-Artefatos: Encontros Fotográficos**

Durante a experiência de pesquisa as fotografias sempre estiveram presentes e permitiram a ocorrência do que enuncio como “encontros fotográficos”, quando a imagem fotográfica permitia aos diferentes observadores – pesquisador e interlocutores - compartilharem a experiência de olhar para determinada foto. Nesses momentos a imagem anima e é animada pelo olhar do observador, fazendo com que memórias, lembranças e histórias sejam evocadas e narradas. Durante esses acontecimentos a foto age, agência e estabelece outras relações a partir dos afetos trocados entre ela (a foto) e os observadores, produzindo efeitos através desse encontro.

Esses eventos vivenciados ao serem enunciados no texto antropológico podem ser tratados como imagens-metáforas, à maneira proposta pela antropóloga inglesa Marilyn Strathern em seu ensaio *Artefatos da História: Eventos e a interpretação de imagens* (Strathern 2014a). Ao fim de sua reflexão, a autora defende que o conceito de artefato deva ser ampliado, não mais se limitando apenas aos objetos, mas agora para abarcar a performance e o evento. Para tanto, devemos fazer como os melanésios que entendem algumas performances e eventos ocorridos durante a vida social como imagens (Strathern 2014a: 228).

É pensando e analisando esses eventos-artefatos ou “encontros fotográficos” a partir da perspectiva das “imagens melanésias” que proponho tratar esses encontros performáticos. Para os melanésios os eventos tomados como performances e as performances entendidas como imagem devem ser compreendidos a partir de seus afetos e efeitos, afinal só assim é possível entender e se relacionar com o que não está codificado na imagem. Portanto, as fotografias não devem ser analisadas apenas através do conteúdo da

imagem, uma análise estritamente semiótica, mas podem e devem ser refletidas e analisadas pela sua saliência social, sua atuação como agentes no estabelecimento das relações entre pessoas e coisas, pois também são constituídas de uma vida social própria.

A relação estabelecida quando o observador entra em contato com a materialidade do suporte fotográfico - o negativo, a foto digital ou impressa - e as histórias contadas com e através das fotografias, alçam a foto para a posição de interlocutora da pesquisa (Edwards 2012: 229). É no agenciamento das relações entre pesquisador-foto-interlocutor que acontecem novos encontros com outras imagens e outra(o)s interlocutora(e)s, acontecimento possível devido à característica social, intrínseca à fotografia, de estar presente na vida das pessoas. Durante esses momentos significativos a imagem se mostra em toda sua potência relacional, demonstrando sua ação de agente e agenciadora de relações através do contato com o observador.

Proponho, portanto, refletir sobre a fotografia através de sua significância nas relações vividas e experienciadas durante a pesquisa, pois as fotos, como mostra Edwards, “[...] são feitas para significar em relação às ações sociais através de uma série de experiências sensoriais, nas quais diferentes configurações dos sentidos demandam situações perceptivas diferentes, compostas de som, gesto, toque, linguagem, música e relações táteis. [...]” (Edwards 2012: 228). Assim, são os eventos-artefatos ou “encontros fotográficos” que devem ser trazidos, refletidos e analisados no texto para que a escrita tenha sua eficácia pois, segundo Strathern, “[...] a escrita só funciona se ela for uma recriação imaginativa de alguns efeitos da própria pesquisa de campo. [...]” (Strathern 2014b: 346). São os “encontros fotográficos”, essas imagens permeadas de relações, afetos e efeitos que mobilizarei para construir as análises da experiência junto ao Arquivo Miyasaka.

As fotos, assim como as pessoas, também podem ser entendidas como interlocutoras. Strathern, refletindo sobre as relações estabelecidas em campo e sua efetividade, retoma uma concepção de Alfred Gell para analisar a agência de objetos em contexto etnográfico. Nas palavras da autora, “[...] O agente faz os eventos acontecerem. A arte, segundo ele, pode ser o ator ou pode sofrer a ação, ser agente ou paciente, num campo de agentes e pacientes que assumem formas diversas e têm efeitos diversos uns sobre os outros. [...]” (Strathern 2014b: 362).

Jeanne Fravet-Saada em sua pesquisa a respeito da feitiçaria na região francesa conhecida como Bocage, refletindo sobre sua experiência etnográfica começou a reavaliar a noção de afeto. A antropologia de uma maneira geral, de acordo com a autora, sempre desconsiderou, ignorou ou negou o afeto na experiência humana. Uma das potencialidades do afeto como categoria analítica no trabalho antropológico é a capacidade de, nas

palavras da autora, “[...] apreender uma dimensão central do trabalho de campo (a modalidade de ser afetado) [...]” (Fravet-Saada 2005: 155). Esses “encontros fotográficos”, portanto, podem ser entendidos como um momento da experiência de pesquisa em que as pessoas envolvidas – interlocutores e pesquisador - se permitem a ser afetados tanto pelas fotografias como pelas imagens - memórias, lembranças e histórias – evocadas pelos interlocutores.

É o que se passou quando em uma das idas ao Arquivo Miyasaka apresentei uma seleção de fotos impressas para as minhas principais interlocutoras, D. Tereza e Elza. Era um conjunto composto de sessenta imagens escolhidas a partir da minha experiência pessoal, da “experiência solitária”, com o arquivo. Não foi determinada nenhuma ordem de apresentação das fotos, apenas foram dispostas em cima de uma grande mesa de madeira enquanto conversávamos. As imagens iam se mostrando aos olhos de todos conforme manuseávamos as impressões. Foi então que uma fotografia chamou a atenção de D. Tereza. Ela logo pegou a foto em suas mãos e, ao olhá-la, soltou o seguinte comentário: “Essa foto é boa!” – a foto em questão é a imagem abaixo.



**Figura 1** – Foto de Tony Miyasaka, realizada entre 1950 e 1955. No carro do estúdio *Foto Miyasaka* estão o então contador: Lino Strambi, ao volante, e Sakuma Miyasaka, pai de Tony, no assento traseiro de passageiro. Fonte: Arquivo Miyasaka.

D. Tereza começa a contar que essa foto provavelmente foi tirada na cidade de Poços de Caldas, Minas Gerais, pois aos finais de semana, quando jovem, Miyasaka realizava várias viagens na companhia de amigos e da família. Ao continuarmos mexendo e remexendo nas fotos, outras imagens conquistavam a atenção dos olhares dos observadores, animando e sendo animadas pelas relações ali estabelecidas.

Em outro momento, Elza estava com uma fotografia em suas mãos: uma tomada frontal em detalhe da fachada do estúdio *Foto Miyasaka* (Figura 2). Em um primeiro momento por ser uma imagem comum, não dizia muita coisa. Era apenas um registro da empresa da família, provavelmente uma foto produzida para documentar a existência do estúdio.



**Figura 2** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, provavelmente produzida entre 1955 e 1960. Fachada do estúdio *Foto Miyasaka*, no canto superior direito está o detalhe da marquise do segundo andar, onde residia a família Miyasaka. Fonte: Arquivo Miyasaka.

Elza depois de um tempo observando a imagem, como se tivesse sido capturada e imergisse para dentro dela, pergunta à D. Tereza se ela se lembrava do estúdio retratado na foto. Ela logo pega a fotografia em suas mãos e, após olhar um breve período para a imagem responde que sim e começa a narrar e rememorar a princípio de forma difusa e

após alguns segundos de maneira muito clara e concisa, e afirma: “Era na rua Visconde de Inhaúma, nº685 em frente à Catedral Metropolitana de São Sebastião”, ficava no centro da cidade.

É como se a aquela imagem, através de sua materialidade em contato com as mãos e os olhos de D. Tereza, afetasse o seu corpo e animasse suas lembranças guardadas no espaço labiríntico da memória, permitindo a ela evocar histórias e narrativas envolvendo sua experiência com aquela imagem e tudo o que a ela está emaranhado.

A foto, através de sua qualidade material, quando em contato e em relação com as mãos e os olhos de D. Tereza, agênciava uma performance junto à sua memória. Nas palavras de Edwards, as “[...] Fotografias tem uma qualidade performática, um tom afetivo, uma relação com o observador, uma fenomenologia não apenas do conteúdo, mas como objetos sociais ativos projetando e se movendo entre outros tempos e espaços. [...]” (Edwards 2001: 18), possibilitando e impulsionando D. Tereza a rememorar e narrar histórias das imagens, que envolvem o arquivo, o fotógrafo e sua trajetória de vida.

Com a fotografia em mãos e afetada pela imagem, D. Tereza começa a contar que quando conheceu o fotógrafo, a família Miyasaka recebia no estúdio *Foto Miyasaka* aprendizes-estagiários que residiam na casa da família e trabalhavam em troca da alimentação e do aprendizado da fotografia - o mesmo modelo vivido por Takeshi<sup>12</sup>, irmão de Tony. Como lembra D. Tereza, eles dormiam todos juntos inclusive Miyasaka quando solteiro. Eram por volta de dez aprendizes que se ajeitavam em camas beliche em um quarto nos fundos da residência, próximo ao quarto do patriarca e da matriarca da família, no mesmo prédio onde se localizava o estúdio. Praticamente todos os estagiários que passaram pelo *Foto Miyasaka* eram japoneses – não há um número correto. Eles chegavam a pedido das famílias que conheciam os Miyasaka, como rememora D. Tereza: “vinham de longe, os pais traziam pediam e deixavam lá. Era assim.”<sup>13</sup>.

Nesses momentos esses objetos, as fotografias, geram afetos produzindo efeitos nos diferentes observadores, é como se as pessoas envolvidas com as imagens fossem capturadas para dentro das imagens. Em certa medida, é como se elas estivessem deslumbradas, sob o efeito-deslumbramento.

Strathern desenvolve a ideia de “deslumbramento” buscando refletir sobre a expe-

---

12 Takeshi Miyasaka, foi enviado para Igarapava lá pelos idos de 1947, para residir e trabalhar com uma família japonesa em troca do aprendizado no ofício da fotografia. Foi assim que a família Miyasaka começou sua relação com a arte fotográfica.

13 Pelo que parece havia naquele período uma rede de relações entre os imigrantes japoneses, e um desses pontos nessa trama era o recebimento de aprendizes para o ofício da fotografia, assim como ocorreu com o irmão de Tony Miyasaka, que teve a mesma experiência na cidade de Igarapava.

riência vivida junto aos melanésios, para isso se serviu dos argumentos de Gell e construiu sua reflexão a respeito da atuação de certos objetos. Segundo a autora, “[...] os objetos deslumbram em exposições de talento artístico ou de virtuosidade técnica, e a atitude do espectador é condicionada por sua apreensão da agência mágica ou tecnológica por trás dele. [...]” (Gell 2014b: 357). Os objetos com os quais convivi durante a experiência de pesquisa, sejam eles em sua materialidade – fotografias, negativos – ou em sua oralidade, as narrativas envolvendo as fotos e o fotógrafo – memórias, lembranças, histórias -, são embebidos por essa “agência mágica” a que a autora se refere e produzem afetos e efeitos nos observadores durante esses momentos significativos do ponto de vista da análise antropológica.

Nesses momentos de “deslumbramento” vividos durante a experiência compartilhada nos “encontros fotográficos”, as coisas se passam como se ocorresse uma série de “[...] situações, apesar de banais e recorrentes, de comunicação involuntária e desprovida de intencionalidade [...]” (Favret-Saada 2005: 160). Muitas vezes, esses eventos vividos não são considerados situações de grande importância, mas quando o pesquisador retoma suas anotações, gravações, fotografias e imagens - conformando seu segundo trabalho de campo, agora com todo material produzido de sua relação e imersão com seu contexto etnográfico -, esses efeito-deslumbramento persistem e permitem ao pesquisador olhar para essas situações como de grande importância epistemológica da experiência etnográfica.

A meu ver, são esses momentos, os “encontros fotográficos”, os mais pertinentes e de maior interesse para a reflexão dentro de uma pesquisa cuja proposta é etnografar a experiência *em* e *com* um arquivo fotográfico. Assim, é possível analisar e esclarecer as relações estabelecidas e os afetos e efeitos compartilhados durante esses acontecimentos de grande significância para o conhecimento antropológico, envolvendo as imagens, o pesquisador-observador e o interlocutor-observador.

## **Efeito-Jovino**

Um desses eventos-artefatos ou “encontros fotográficos” ocorridos durante uma das idas ao Arquivo Miyasaka aconteceu sem que naquele momento fosse possível compreender sua significância, seus afetos e efeitos para o desenrolar da pesquisa e da relação estabelecida com as pessoas, o arquivo e as imagens.

O pesquisador das ciências sociais - e sobretudo o antropólogo - precisa se manter atento para os detalhes das pequenas coisas que se passam ao seu redor. Como bem

lembra Michel Agier (2015: 9), os antropólogos de uma maneira geral têm no detalhe, nos pormenores, no que para muitos é insignificante o seu grande companheiro. Para tanto é preciso estar atento ou, como prefere Deleuze, “[...] estar à espreita” (L’abécédaire 2004, DVD 1.)<sup>14</sup>, disposto e alerta para os detalhes e os diferentes encontros vivenciados durante a pesquisa.

Esses *encontros* se dão de diferentes formas. Nas palavras de Deleuze e Parnet “[...] encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. [...]” (Deleuze & Parnet 1998: 14), como também se encontra um quadro, um filme e, no caso da pesquisa junto ao Arquivo Miyasaka, fotografias. Assim, o arquivo se apresenta como um lugar propenso a encontros, afinal é um espaço conformado de fotos, objetos, documentos e pessoas se relacionando e se misturando com a trajetória do fotógrafo e a constituição de seu arquivo.

Estar vigilante aos possíveis encontros permite ao pesquisador estabelecer uma relação com pessoas, objetos e imagens de diferentes formas. Assim se passa com os “encontros fotográficos”. É preciso estar atento para percebê-los. Esses momentos de grande significância podem ser nomeados, “[...] mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois [...]” (Deleuze & Parnet 1998: 14). Portanto, os “encontros fotográficos” experienciados durante a pesquisa se apresentam e são enunciados através de seus efeitos. Efeito-Jovino é como nomeei um desses diferentes momentos significativos e cheios de afetos e detalhes, um dos “encontros fotográficos”.

Certa vez, estava sentado à mesa em um dos cômodos do Arquivo Miyasaka vendo alguns negativos e fotografias de uma das pastas<sup>15</sup> que compõem o corpus “Jovem Miyasaka”. Eram em sua maioria fotografias de retratos produzidos em estúdio, cerca de cinquenta negativos que não apresentavam nenhuma informação sobre as pessoas ali retratadas e nem relativas a seu contexto de produção. Após um período olhando para as fotos, colocando os negativos sobre uma luz de *Led* para melhor observar as diferentes poses registradas e as utilizações da luz para construir as fotos escolhidas por Miyasaka, D. Tereza apareceu na porta da sala e ficou por ali, na soleira da porta, me fitando por um tempo.

Lembro de vê-la de relance, recostada no batente da porta com uma expressão de

14 A citação se refere ao original publicado e distribuído na França. No Brasil a série de entrevistas foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord. Há ainda uma transcrição das entrevistas, nela a citação utilizada por mim se encontra na página onze (11) do PDF, disponível aqui: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>.

15 Os negativos e algumas ampliações que formam o acervo “Jovem Miyasaka” estão armazenados em envelopes de papel com PH neutro e guardados em pastas dentro de um armário-gaveteiro de metal, típico de repartições públicas, no corredor que dá acesso aos quartos da residência.

curiosidade no rosto. Após alguns minutos D. Tereza se aproximou de mim e da mesa onde estavam espalhados os negativos, com o objetivo de sanar sua curiosidade e descobrir o que eu estava olhando com tanta atenção, aproveitando para olhar algumas imagens. Ao chegar junto à mesa, ela não falou nada. Apenas começou a pegar os negativos e olhá-los na contraluz. Foi então que seu olhar recaiu sobre o negativo que estava em minhas mãos.

Já havia algum tempo que olhava para essa imagem e, deslumbrado, absorto e absorvido para dentro dela, pensava sobre a familiaridade do retratado pois me parecia alguém conhecido. Havia naquela imagem algumas características próprias dos retratos hollywoodianos dos anos de 1950, pela forma como a pessoa posava e pela escolha do enquadramento utilizado pelo fotógrafo. Ao olhar para a imagem, D. Tereza, como quem puxa assunto de forma despretensiosa, perguntou se eu conhecia o sujeito da fotografia. Respondi de forma negativa. Foi então que ela começou a lembrar e narrar lembranças e histórias sobre o sujeito da foto. Primeiro veio seu nome: Jovino Campos.

Aquele rosto sem história e sem nome em um primeiro momento, foi ganhando vida. A foto é um típico retrato de estúdio. O retratado provavelmente está sentado e posando para a câmera de Miyasaka. O enquadramento proposto pelo fotógrafo me remete às típicas fotos 3x4 utilizadas, sobretudo, nas carteiras de identidade, mas diferente dessas fotografias Jovino não olha diretamente para a câmera. Seu olhar está desviando da objetiva e olhando para o contra campo da fotografia. A luz utilizada por Miyasaka foi colocada tanto nas costas do retratado quanto pelo seu lado direito, produzindo um jogo de luz e sombra iluminando a parte direita do seu rosto e propiciando uma maior luminosidade para seu cabelo, aparentemente besuntado de brilhantina. O formato de seu rosto lembra um coração, talvez pela forma como seu cabelo se espalha na cabeça. Logo acima da boca há um bigode ralo e fino. Todas essas linhas e traços conformando seu rosto aliadas à forma como posa para a câmera produz um olhar típico de galã hollywoodiano, trajado com um terno muito bem cortado, um lenço meticulosamente dobrado e disposto no bolso do paletó, a típica forma de se vestir dos homens da década de 1950.

O Jovino Campos foi um jornalista atuante nas principais rádios – PRA 7, a primeira rádio do interior paulista - e jornais da cidade de Ribeirão Preto, tendo atuado durante os anos de 1956 e 1963 como vereador suplente da cidade, além de ter sido amigo de Miyasaka quando o fotógrafo trabalhava para os jornais. Após olharmos para o negativo, D. Tereza recordou que o retrato havia sido reproduzido no livro-memória<sup>16</sup>. Ela logo o pega

16 Alcinha que utilizo para remeter ao livro: *Ribeirão Preto pelo olhar de Tony Miyasaka* (MIYASAKA & MIYASAKA 2006) produzido pela viúva do fotógrafo, D. Tereza, e sua filha, Elza, após a morte do fotógrafo no ano de 2004. Como me contou Elza, foi um empreendimento para a constituição de uma memória sobre o fotógrafo e sua obra fotográfica, e, também, uma forma de lidar com o luto.

e, depois de folhear por um tempo, abre na página noventa e dois onde está localizada a fotografia. Foi então que começou a narrar através de suas memórias pessoais curiosidades a respeito de Jovino, principalmente sobre sua predileção pela vida noturna: um homem da noite, um grande amante da vida boêmia e da companhia de várias e belas mulheres. Como lembra D. Tereza, “era um sujeito galanteador”.



**Figura 3** – Fotografia de Tony Miyasaka, realizada na década de 1950, sem uma data específica. Na foto está Jovino Campos, jornalista atuante nos principais meios de comunicação da época. Fonte: Arquivo Miyasaka.

Após D. Tereza narrar algumas lembranças sobre Jovino Campos, a foto que em um primeiro momento me pareceu familiar se mostrava mais nítida e apresentava os detalhes que me afetaram capturando meu olhar. O relato me remeteu a um dos grandes personagens de Jorge Amado, Vadinho, o marido boêmio de D. Flor, também um grande apreciador da boemia e da companhia de várias mulheres.

Foi esse rosto galanteador que conquistou e afetou os observadores da imagem, não apenas pelo seu conteúdo e mais pela potência dessa fotografia em evocar narrativas através dos afetos compartilhados e dos efeitos gerados. A princípio, o interesse pelas fotografias do Arquivo Miyasaka não envolvia os retratos de estúdio, por um lado pela dificuldade em conseguir informações a respeito das pessoas ali retratadas e do contexto de produção dos retratos, por outro pelo projeto de documentação sistemática que atraía grande parte dos interesses da pesquisa. Foi a partir do encontro com essa foto, desse

“encontro fotográfico” experienciado durante esse evento-artefato que o interesse para os retratos e os rostos capturados pela câmera de Miyasaka se fez presente e pertinente.

### Considerações, afetos e efeitos finais

Os efeitos desse acontecimento para o desenrolar da pesquisa se deram de diferentes formas. Os retratos que em um primeiro momento pareciam todos iguais começaram a se mostrar em seus detalhes, principalmente no uso da luz por parte do fotógrafo. Por outro lado, em suas fotografias realizadas na rua ou em eventos sociais, culturais e políticos os rostos começaram a se mostrarem pregnantes e capturavam minha atenção permitindo o estabelecimento de uma linha de leitura e relação com as imagens do arquivo.

Além disso, essa foto (figura 3) – assim como outras – se mostrou como um objeto agenciador e agente das relações constituídas em campo permitindo e facilitando minha aproximação com a viúva de Miyasaka, D. Tereza, e com as outras pessoas que se tornaram interlocutoras em diferentes momentos, e também como elos de conexão com outras fotos do acervo. Assim, a fotografia deve ser entendida como interlocutora, agindo e reverberando novas relações permitindo o estabelecimento de diferentes linhas de leitura para as imagens que compoem o arquivo através dos afetos e efeitos experienciados.



**Figura 4** – Autoria desconhecida, provavelmente produzida por um dos irmãos de Miyasaka. Realizada entre os anos de 1950-1955. No segundo plano com a câmera 16mm é Tony Miyasaka. Fonte: Arquivo Miyasaka.

Em todos os momentos que se estabeleceu um diálogo com a(o)s interlocutor(a)s, as fotografias se faziam presentes e olhar para elas se configurou como uma ação compartilhada. Assim, não só de pessoas se faz uma pesquisa etnográfica com um arquivo fotográfico, as fotos também se mostraram como importantes interlocutoras para o desenvolvimento da pesquisa. Foi com elas e através delas que muitas relações se formaram, pois são objetos imagéticos imóveis, congelam determinado acontecimento da vida na forma de imagem. Quando entram em contato com o olhar do observador, são animadas e animam a memória, as lembranças, a subjetividade de quem a olha e assim permitem que novas relações se formem.

É próprio das fotografias se apresentarem no mundo a partir de sua qualidade material, de coisa, de objeto a ser manuseado, tocado, olhado e até descartado, jogado fora. Portanto, elas se fazem presentes através do contato com sua materialidade, qualidade que permite à fotografia outro traço de sua personalidade, a performatividade da imagem fotográfica quando em contato com o olhar do observador.

Olhar para a foto traz ao presente a presença do referente. Dessa forma, a qualidade performática da fotografia permite trazer ao presente o passado congelado em imagem, além de possibilitar ao observador fruir a imagem estabelecendo uma relação de olhar a foto para além de seus elementos semióticos, construindo ficções, agenciando memórias e lembranças. Ou seja, olhando a fotografia como um objeto inserido nas relações sociais e produtor de novas relações.

Portanto, recriar os momentos etnográficos significativos e vividos durante a experiência de pesquisa, se torna um procedimento interessante para pensarmos a forma como nos relacionamos em campo, e durante o segundo campo momento de imersão do pesquisador com os dados levantados - cadernos de campo, diálogos gravados e as fotografias encontradas e produzidas. Esses materiais ao serem analisados permitem selecionar, reavaliar e refletir sobre esses momentos significativos, esses encontros cheios de afetos e efeitos. E é trazendo e recriando esses momentos de grande significância para o texto etnográfico que, segundo Strathern (2014b: 346), a escrita terá sua eficácia para a construção do conhecimento antropológico.

## Referências Bibliográficas

AGIER, Michel. 2015. *Encontros etnográficos: interação, contexto, comparação*. 1. Edição, São Paulo: Editora Unesp; Alagoas: Edufal.

BANKS, Marcus. 2009. *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. 1. Edição, Porto Alegre: Art-med.

- BARTHES, Roland. 2011. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 3. Edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRUNO, Fabiana. 2008. *Antropologia e Poética: Fotobiografia ou Imagens da Memória no Tempo da Velhice*. In: 26<sup>a</sup> Reunião Brasileira de Antropologia, Porto Seguro, Bahia.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. 1980. *Artes plásticas em Ribeirão Preto: uma interpretação da arte e sociedade num município do interior paulista*. São Paulo: USP. (Relatório número 4 – Disponível na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo).
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. 2004. *A fotografia moderna no Brasil*. 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. 2004. “Tempo imperfeito: uma etnografia no arquivo”. *MANA*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p.287-322.
- \_\_\_\_\_. 2005. “Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 36:7-32.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. 1998. *Diálogos*. 1. Edição. São Paulo: Editora Escuta.
- EDWARDS, Elizabeth. 1996. “Antropologia e Fotografia”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 2:11-28.
- \_\_\_\_\_. 2001. “Photography and the Performance of History”. *Visual History*, 27:15-29.
- \_\_\_\_\_. 2001. “Tracing photography”. In: BANKS, Marcus & RUBY, Jay (orgs). *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. 1. edição, Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. 2012. “Objects of affect: Photography beyond the image”. *Annual Review of Anthropology*, 41:221-234.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. 2005. “Ser afetado”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 13:155-161.
- HARPER, Douglas. 2012. *Visual Sociology*. 1. Edição, New York: Routledge.
- L'ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Direção: Pierre André Boutang. [S.1.]: Éditions Montparnasse, 2004. 3 DVD (453 min), PAL, color.
- LEITE, Miriam Moreira. 1993. *Retratos de Família: leitura da fotografia histórica*. 1. Edição, São Paulo: EDUSP.
- MIYASAKA, Tereza Keiko Murakawa; MIYASAKA, Elza Luli (org.). 2006. *Ribeirão Preto pelo olhar de Tony Miyasaka*. 1. Edição, Ribeirão Preto: E.L.
- PEIXOTO, Clarice Ehlers. 1999. “Les Archives de la Planète: imagens da coleção Albert Kahn”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 8(1):117-132.
- STRATHERN, Marilyn. 2014<sup>a</sup>. “Artefatos da História: os eventos e a interpretação de imagens”. In: *O efeito etnográfico e outros ensaios*, 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. 2014<sup>b</sup>. “O efeito etnográfico”. In: *O efeito etnográfico e outros ensaios*, 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify.

Recebido em 13 de junho de 2017.

Aceito em 09 de maio de 2018.