

ANTROPOLOGIA, ARTESANIA E CIANOTIPIA: COSTURAS DE FOTOGRAFIAS VIAJANTES DESDE O ARTESANAL

ANTHROPOLOGY, CRAFTSMANSHIP AND CYANOTYPE: STITCHING TOGETHER TRAVELING PHOTOGRAPHS FROM THE ARTISANAL PERSPECTIVE

Ester Paixão Corrêa¹

¹Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

RESUMO

Este trabalho tem como intuito traçar diálogos sobre o uso das imagens em antropologia desde uma experiência com a fotografia artesanal, de forma específica a respeito da produção e da montagem de fotografias utilizando a cianotipia como técnica analógica de criação. Traço este diálogo a partir das imagens produzidas durante a tese de doutorado que posteriormente compuseram a montagem apresentada à Mostra do XII Prêmio Pierre Verger de ensaios fotográficos (2024). As fotografias viajantes comunicam e fazem pensar sobre os trânsitos das mulheres latinoamericanas que viajam de mochila, dessa forma, o conhecimento antropológico se frutifica na relação entre as imagens, as memórias de viagem e a montagem. Apresento como se deu esse processo criativo e imaginativo no qual a artesanaria, a fotografia e a antropologia se interseccionam em um movimento artesanal-intelectual de aprendizado pela montagem da exposição física que costurou os trajetos das viajantes pela América do Sul.

Palavras-chave: memória; viagem; montagem; cianotipia; prêmio Pierre Verger.

ABSTRACT

This paper aims to establish dialogues on the use of images in anthropology based on an experience with artisanal photography, specifically regarding the production and assembly of photographs using cyanotype as an analog creative technique. I establish this dialogue based on the images produced during my doctoral thesis that later formed part of the montage presented at the XII Pierre Verger Prize for Photographic Essays Exhibition (2024). Traveling photographs communicate and make us think about the journeys of Latin American women who travel by backpack; in this way, anthropological knowledge is borne out by the relationship between images, travel memories, and montage. I present how this creative and imaginative process took place, in which craftsmanship, photography, and anthropology intersect in an artisanal-intellectual movement of learning through the assembly of the physical exhibition that stitched together the travelers' journeys through South America.

Keywords: memory; travel; montage; cyanotype; Pierre Verger prize.



Esta obra está licenciada sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

n. 64 | 2024 | p. 1-24

O FAZER ARTESANAL: SUBVERTENDO O TEMPO

No mês de maio de 2022, havia recém retornado da última viagem de campo realizada na Bahia (Salvador e Chapada Diamantina) – já no pós-pandemia. Surgiu a oportunidade de realizar uma oficina gratuita de cianotipia na cidade de João Pessoa, no Espaço Cultural José Lins do Rego. A oficina foi uma ação formativa da artista Li Vasc, que no período estava com uma exposição montada no espaço, dentre as obras expostas várias eram em cianotipia. Havia visitado a exposição levada pelo interesse na fotografia artesanal, despertada há algum tempo. Dessa forma, cheguei até a oficina interessada pelo aprendizado dessa arte. Foi possível apreender técnicas e formas básicas do processo de experimentação com a cianotipia. Imediatamente adquirir o material necessário e iniciei um processo de aprendizado que se projeta desde aí para o futuro.

Em meio às experimentações artísticas, vislumbrei na cianotipia uma possibilidade estética para a composição da tese, mas acabou indo além da estética. Na ocasião, buscava meios alternativos ou complementares de escritas etnográficas em meio à (auto)imposição da escrita textual, enquanto tentava finalmente organizar os dados de campo. Já havia organizado parte do material visual e escrito obtido no trabalho de campo, durante o primeiro *mochilão etnográfico*, em 2019 – que teve como itinerário a Bolívia, o Peru, o Chile e a Argentina.

A curadoria das fotografias e a produção de mapas indicavam certa organização do material visual da tese. Essas Imagens foram obtidas por meio do acervo de fotos das interlocutoras, das fotos nas vivências durante a pesquisa de campo, das pesquisas em diferentes espaços (internet, livros, filmes) e da produção manual (cadernos, mapas, colagens). Esses materiais davam acesso aos bastidores dos processos dialógicos e criativos entre a pesquisadora e as interlocutoras e eram mais que instrumentos para a produção intelectual, eram a própria produção intelectual. Todo o material (imagético ou escrito), anotado em cadernos de campo/pesquisa e em arquivos fotográficos dão conta do relato da experiência etnográfica (Ingold, 2015) e faz parte desse artesanato intelectual que, segundo Mills (2009), é tão importante para a construção de um trabalho antropológico honesto e dialógico.

As imagens sempre ocuparam lugares importantes nos meus trabalhos acadêmicos, tanto pela preocupação estética com a diagramação dos trabalhos quanto pela potencialidade comunicativa. Na construção da tese, essas preocupações estavam presentes, como apresentar as imagens? Quando deixar elas dizerem? Como deixar elas pensarem? Que sequência dispor? Quais delas falam mais alto? Qual merece destaque? Além dessas questões, a imagem de capa e as capas de capítulos eram uma preocupação naquele instante.

Em busca de algumas respostas, apostei no diálogo entre a antropologia e a arte para representar as experiências de viagem das mulheres. Segui pela

via do diálogo entre trabalho intelectual-artesanal a partir da metáfora do artesanato intelectual de Mills (2009) e Ingold (2015) na construção do trabalho antropológico. As imagens obtidas durante o trabalho de campo antropológico geraram material visual que fazia parte de um “reservatório heterogêneo de material cru”, como considerou Mills (2009), a ser moldado pela artesã intelectual. Esse processo de moldagem, ou seria melhor, de montagem foi se desenrolando de acordo com uma narrativa que ora era puxada pelo texto, ora pela imagem. Composta de fotografias digitais, fotografias artesanais, mapas desenhados, *prints*, dentre outras imagens, o arcabouço visual do campo se estendeu pela tese e desembarcou nessas fotografias viajantes.

Antes de adentrar no processo de montagem propriamente dito, gostaria de trazer alguns contextos de pesquisa relacionando com os sentidos do fazer artesanal na contemporaneidade, tento encaixar alguns pontos de vista antropológicos desde o fazer artesanal na modernidade. O ano de 2022 foi um período de muitas dúvidas e angústias, típicas do momento que antecede ao momento crucial para pós-graduandas, que é o rito de finalização de uma dissertação/tese. Além das angústias características desse ritual de escrita, enfrentava certo sofrimento mental, tentava me recompor dos efeitos da reclusão causada pela pandemia em um contexto político fascista e de empobrecimento, além das frustrações acumuladas pelos inúmeros projetos pessoais e acadêmicos não realizados, impedidos pelos efeitos da crise sanitária global. O horizonte que se desenhava era desesperançoso.

Nesse contexto, entre as coisas que me apegava para não ser consumida pela desesperança, estava a arte e a antropologia, que mediarão os processos criativos e minimizaram os estragos deixados pela pandemia. O cinema, a música, a fotografia, a artesanaria foram de fundamental importância para a manutenção da vida durante o isolamento social, não apenas enquanto consumidora destes produtos, mas também como forma de expressão e expansão criativa. E seguem sendo parte crucial da forma como me expresso no mundo e como faço antropologia.

Por outro lado, a antropologia aparecia como uma lente pela qual eu podia olhar o mundo estranho que se desenhava, primordialmente na dimensão virtual. O tema da pesquisa era também uma fonte criativa e reflexiva: o mundo das viagens das mulheres. Em diversos instantes minha pesquisa era uma fonte de refúgio das angústias cotidianas. A facilidade de entrada em campo, a manutenção do contato com as interlocutoras, a transcrição das entrevistas, a revisão das fotografias, reviveram memórias e se constituíam como instantes de compartilhamento de um sentimento comum. As conexões afetivas estabelecidas durante a pesquisa de campo – decorriam também do fato de eu ser uma viajante – se tornaram fonte de inspiração e reflexão sobre os trânsitos, mesmo quando me senti cansada, desanimada e sozinha.

As imagens estavam sempre ali no processo de escrita, como dispositivos a serem acionados, como ideias a serem moldadas/montadas, como impulsionadoras da criatividade humana e dotadas de poder de transformação. Foi nesse contexto que a fotografia artesanal se abriu como possibilidade criativa – e por que não, de cura. Embora a fotografia estivesse presente no fazer antropológico há bastante tempo – e vice-versa –, foi no contexto de escrita da tese que comecei a apostar nessa intersecção como possibilidade reflexiva e comunicativa.

As fotografias suscitaram a reflexividade, apontaram os caminhos, pediam por novos significados. Os processos criativos e reflexivos desde a fotografia artesanal envolviam a (re)criação de imagens, entre erros e acertos – como por exemplo as fotos escuras ou claras demais que me obrigavam a refazer negativos e/ou a diminuir a exposição. Tudo isso me fez acumular diversos aprendizados, tanto de ordem técnica quanto emocional. A interdependência dos elementos naturais, nesse caso, a dependência do sol, propiciou aprendizados sobre a paciência, ou seja, estou tratando de um processo reflexivo.

Ao mesmo tempo em que produzia imagens azuis em papéis de desenho, também encarava o sonho de ir contra o tempo cronometrado da modernidade. Contra os processos pré-prontos. Tentava subverter a lógica do tempo: parecia necessário exercitar outras formas de gerenciamento do tempo e abandonar a ideia moderna ocidental de que não temos tempo a perder. Afinal, para onde vamos com tanta pressa? A cianotipia me ensinou sobre a utilidade do tempo, a subverter a noção de tempo e a desafiar o fascínio pela rapidez. A sair do automático e deixar fluir a imaginação.

Esse tempo mais lento do artesanato dá tempo para pensar, aprender, criar coisas únicas. A aceleração do tempo, propiciada pelos instrumentos tecnológicos da modernidade, suprime várias formas de criatividade humanas, diminuindo a capacidade de “pensar sobre” e/ou durante os processos de produção de imagens. Além disso, a automatização da vida tem acelerado a perda da conexão entre humanos e os seres/elementos daquilo que chamamos de natureza, como por exemplo, os conhecimentos advindos do ciclo do sol e da lua.

O exercício da criatividade estava vinculado aos elementos naturais, ao tempo do sol e não ao tempo da máquina. Essas características marcam o processo artesanal – embora os processos digitais estivessem sempre envolvidos na manipulação de imagens e produção de negativos. Nesse encontro entre analógico e digital vários conhecimentos foram se acumulando, por exemplo, aprendi que uma exposição ao sol pode variar de 3 minutos a várias horas, e ainda que há dias inteiros necessários para produzir duas ou três imagens satisfatórias. Essa criatividade mediada pela fotografia artesanal é também uma proposta de inversão da lógica neoliberal sobre o tempo. É uma proposta de aproximação com a ideia de biointeração (Santos, 2015) na qual os elementos naturais se envolvem mutuamente na produção de sentidos e de saberes coletivos.

Por um lado, foi possível produzir imagens artesanais que representam o modo de vida das viajantes, e por outro, valorizar o fazer artesanal que é de fundamental importância, no sentido do agenciamento dos deslocamentos dessas mulheres. Importante destacar que parte das interlocutoras tem o artesanato como forma de trabalho na *estrada*. Para recuperar a ideia de tempo que tento trazer à tona, ressalto que as viagens das mulheres são motivadas por essa subversão do tempo: viajar para desfrutar, para ter tempo livre de lazer, quero dizer, viajar para contrariar a subjetividade neoliberal produtivista e do tempo cronometrado do trabalho.

O papel da antropologia é questionar o mundo em que vivemos e é nosso dever encontrar “caminhos em meio às ruínas”, como disse Ingold (2019), na contraposição de uma ideia de mundo no qual imaginar é desvalorizado por essa estrutura social que deseja os sujeitos sem a capacidade imaginativa de enxergar além da realidade construída - que é baseada na exploração do mundo em que habitamos. Manter a imaginação pulsando é minha forma de montar um caminho por entre as ruínas.

Traço aqui alguns diálogos entre a arte e a antropologia para suscitar uma reflexão sobre os processos criativos e emocionais que envolvem o fazer antropológico, desde a minha experiência particular. O objetivo deste artigo é traçar diálogos sobre o uso das imagens em antropologia desde a experiência de uma montagem envolvendo a fotografia artesanal, sendo a cianotipia a técnica analógica utilizada na criação das imagens; estas foram produzidas no contexto da pesquisa de doutorado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e posteriormente apresentadas na montagem de fotografias que compõem a Mostra do XII Prêmio Pierre Verger de ensaios fotográficos (2024).

A CIANOTIPIA

A cianotipia é uma técnica de revelação artesanal que imprime negativos monocromáticos, permitindo também fazer impressão de fotogramas a partir de objetos, algas, folhas, plantas etc. É realizada por meio de uma emulsão, composta de dois químicos (citrate férrique amoniacal e o ferricianeto de potássio marrom ou verde), sensíveis à luz, revelando as imagens com tonalidades de azul em suportes absorventes. Isso ocorre no contato com a luz do sol – ou luz UV – em suportes como papel, madeira, tecido, além de outros. Esse processo de impressão fotográfica foi descoberto em 1842 e ficou conhecido por ser o método usado pela botânica inglesa Anna Atkins para imprimir e publicar o primeiro livro ilustrado com fotografias da história. Essa técnica tem sido utilizada na atualidade, principalmente pela arte contemporânea, junto a outras técnicas artesanais de produção de imagens, como a antitipia e a fitotipia.

A técnica da cianotipia utilizada consiste em um processo de produção de imagens com os seguintes passos: a) escolha da fotografia ou objeto a

ser impresso; b) no caso da fotografia, é necessário produzir digitalmente o negativo em um programa de edição de imagem e imprimir em uma transparência – outra possibilidade é a produção de fotogramas a partir de objetos, plantas, flores etc.; c) emulsionar os papéis, tecidos e outros suportes, com os componentes químicos que formam a solução fotossensível; d) deixar secar no escuro por algumas horas; e) expor ao sol por aproximadamente cinco minutos – isso depende da intensidade da luz solar; e f) lavar as cianotipias em água corrente, que é quando a “mágica” acontece, pois é o instante em que a imagem é revelada; após isso, é preciso deixar secar na sombra.

Para a execução desse processo, alguns materiais são necessários: pincel ou rolo para aplicar o líquidos; seringa para medir os líquidos químicos; recipiente para lavar – pode ser uma pia ou uma bacia; um cianótipo, que pode ser moldura ou porta retrato (vidro ou acrílico) para fazer um “sanduíche” com prendedores de roupa ou cliques; suporte/superfície para imprimir, é comum utilizar papel para desenho, mas há amplas possibilidades de experimentação com papéis reciclados, tecido em algodão ou linho; e fonte de luz que pode ser o sol ou luz UV.

As possibilidades criativas no fazer antropológico fluíram por meio desse processo, assim, estabeleço esse diálogo entre arte e antropologia utilizando a cianotipia. As fotografias viajantes foram disponibilizadas desde o acervo pessoal das interlocutoras e também obtidas na experiência em campo. O processo de “brincar” com as imagens - tanto no plano digital quanto no analógico - envolveu a curadoria das fotos, a manipulação digital e a transformação em negativos impressos, seguidas da preparação química do papel, da exposição e revelação das fotografias em papel canson, e por fim, a digitalização e a nova curadoria dos resultados. Dessa forma, produzi as experimentações visuais que compõem esta montagem, e que permitem realizar uma leitura sobre agências, estratégias e formas de viajar por esses lados do Sul Global.

COSTURANDO TRAJETOS E LINHAS: UMA MONTAGEM ARTESANAL VIAJANTE

O *mochilão etnográfico* – 2019/2022 – foi uma experiência de pesquisa etnográfica na qual explorei a relação entre mulheres e as estradas latino-americanas, que consistia em experimentar o trânsito para encontrar outras viajantes na estrada. O itinerário foi construído entre diferentes países: Bolívia, Peru, Chile, Argentina e Brasil. Os encontros etnográficos ocorreram no decorrer do trajeto da pesquisa, tanto em espaços físicos quanto digitais. Utilizar o encontro como estratégia metodológica possibilitou estabelecer 10 interlocuções com mulheres viajantes latino-americanas de diferentes nacionalidades, perfis sociais e estilo de viagem. A escrita etnográfica também foi constituída pelas imagens. Essa montagem é um recorte dessa experiência compartilhada¹,

que possibilitou a reconstrução de trajetos, caminhos e percursos; a contextualização de lugares, espaços, a contrastação das experiências; e, também, a explicitação de formas de ser, de se deslocar e de permanecer na *estrada*.

VIAGEM, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: AS FOTOGRAFIAS VIAJANTES

“Toda fotografia, sabemos, é viajante. É cigana e misteriosa” (Samain, 2012, p. 24). Nos termos de Samain, as fotografias são viajantes, são imagens que se cruzam, que nos inquietam, principalmente as “imagens fortes”, que nos coloca em relação a elas. Para o autor, uma imagem forte é uma “forma que pensa e que nos ajuda a pensar” (Samain, 2012, p. 24). Acredito que as fotografias evocam as palavras e mexem com nossa imaginação, como na viagem de Didi-Huberman (2017a) por entre os rastros do passado. A experiência de deambular e de fotografar pelo lugar traz à tona os eventos históricos soterrados na memória daquele lugar turístico que já foi um campo de concentração. As imagens conduzem a narrativa.

Nesse sentido, Rivera Cusicanqui (2016) compreende as imagens como um modo alegórico de compreender uma sociedade de silêncios e meias verdades. A intelectual boliviana registrou, ao longo de uma década, os estágios da modernização e destruição da *calle llampu* em La Paz, onde construiu memórias afetivas familiares. Nessa montagem fotográfica, discutiu a modernização urbana da Bolívia e as transformações espaciais que apagavam a presença de uma gente indesejada pela modernidade, nesse caso, demolindo casas e outras construções erguidas pela elite indígena e *chola* nos séculos até o século XIX e ocupadas no século seguinte pela gente trabalhadora. As imagens expunham essas meias verdades.

Remontar caminhos por meio das fotografias viajantes envolveu se deixar inquietar pelas imagens, estas por sua vez, ajudam a pensar nas viagens como experiências culturais multifacetadas. Evocam ideias e permitem ser lidas desde um contexto sociocultural particular, e também desde uma perspectiva de gênero. No caso desta montagem, as fotografias evidenciam as agencialidades (Ortner, 2007) que articulam as estratégias viajantes, trazendo à tona a relação entre gênero e espaço desde uma perspectiva da antropologia e da geografia (Massey, 1994; Navia; Muelle; Padovani, 2020), a partir de experiências pelo espaço latino-americano. As imagens e as costuras que apresento evidenciam a pluralidade da experiência viajante, a complexidade dos fluxos e trajetos que são percorridos em dimensões continentais, assim como as fronteiras mobilizadas pelo desejo de conhecer outros mundos, outras realidades, conhecer e viver *Nuestra América*, invertendo mapas coloniais. Esse tipo de deslocamento – que é espacial e subjetivo – fortalece a autonomia e a invenção de agências, fazendo circular perspectivas de mundo fora da

lógica da subjetividade neoliberal, e deslocando também as noções sobre a relação entre mulheres e espaço.

Como já adiantei, as fotografias viajantes foram produzidas a partir do acervo da pesquisa, em um processo artesanal e compartilhado que foi se construindo durante o processo de interlocução. No primeiro instante, as fotografias obtidas durante a viagem de campo são testemunhas dos encontros intersubjetivos ocorridos entre a pesquisadora, Gabi e Rosa na Bolívia, e com a mexicana Liz, no Peru. Posteriormente, em outra fase da pesquisa, pedi que as interlocutoras me enviassem fotografias que elas gostariam que compusessem a tese, dentre as fotografias enviadas, realizei a curadoria das imagens a serem reveladas em cianotipia, considerando os elementos simbólicos que “fariam pensar” sobre a viagem e suas fronteiras. Duas fotografias nas quais aparecem Gabi e Juana, foram postadas nos perfis nas redes sociais das viajantes (Facebook e Instagram), tendo partido de mim o interesse em pedir permissão para utilização na tese. As imagens foram enviadas ou *printadas* pelo Whatsapp e Instagram.

Devo confessar que, de início, incomodou a baixa qualidade das fotos recebidas das interlocutoras via redes sociais – embora suscitaram o fascínio por aquilo que evocava de coragem, de sentimento, de afeto, de vida. Inicialmente, pensava apenas em “corrigir” por meio da manipulação digital, mas imediatamente a cianotipia apareceu como uma possibilidade de representação – advinda dessa preocupação estética – que atravessava a experiência de todas as interlocutoras, para além disso, passou a ser uma forma coletiva de produção de significados e de atribuir outros sentidos ao fazer artesanal e à experiência das viajantes.

Acreditava que o ato de eleger fotografias para compor o trabalho pressupunha um controle de imagem, e para além disso, visitava a memória e a afetividade dos mo(vi)mentos vividos. Apostava que as fotografias poderiam acionar as memórias de viagem que elas desejavam compartilhar comigo e com o mundo, de acordo com Bruno (2019, p. 201), “as imagens carregam tempos heterogêneos e montagens temporais profícuas para convocar o nosso olhar sobre a história e para acionar memórias e desejos”. Aquilo se produz por meio da experiência do deslocamento, como a fotografia, conta sobre a viagem, tornando-se um registro valioso da experiência na *estrada* e um dispositivo de memória. As fotografias viajantes são obras que constituem o inventário da experiência vivida, um registro valioso dos trânsitos, das interações com os lugares, das emoções, dos encontros, das fronteiras cruzadas.

São ferramentas da memória, atribuem novos sentidos aos deslocamentos, não apenas de partidas e chegadas, mas localizando a viagem como uma forma de estar e ser no mundo (Peixoto, 2015). As fotografias viajantes são capazes de remontar os itinerários e relacionar experiências espaciais das mulheres, uma vez que registrar a viagem é uma prática que acompanha a expectativa das viajantes e faz parte da mágica do “contar sobre” eventos, pessoas e lugares da estrada. Mas como organizar

e mostrar essas fotografias? Como contar a narrativa das viajantes? Cada uma tão particular e ao mesmo tempo tão relacionada? Como mostrar em poucas fotografias os trânsitos longos e complexos?

É preciso experimentar para chegar a alguns caminhos. Essa experimentação da/com a imagem “deve levar em conta sua presença como resíduos, vestígios, exercícios, memórias, imaginação, histórias, questões passadas e profecias futuras” (Bruno, 2019, p. 201). As fotografias são grafias, “um tipo de inscrição que tal como a escrita” que atua no nosso modo de ver, de imaginar e de narrar na antropologia.

A busca pela disposição das imagens me levou ao processo imaginativo de refletir, encontrar e remontar os sentidos. Por exemplo, as fotografias pousadas em frente às placas de fronteiras entre países são dessas “imagens fortes” de Samain, espécies de troféu, que evocam a coragem das viajantes cruzando espaços longínquos, atravessando países, por isso aparecem com recorrência. Representa a fronteira como um troféu. Além disso, há esse cruzamento nos lugares visitados como o Salar do Uyuni, Lago Titicaca, Patagônia e Machu Picchu, que também relaciona as experiências. As imagens desenharam os trajetos. E eu os costurei sob o mapa.

A costura dos itinerários e dos caminhos evidenciam que/como as imagens se relacionam: os trânsitos se entrelaçam ou se encontram em diversos pontos, anunciando que há zonas de interesse, lugares que foram compartilhados, interesses por rotas similares, ao mesmo tempo em que cada uma desenha seu próprio caminho no tempo-espço. Dessa forma, as fotografias viajantes mostram como as mulheres construíram seus itinerários e as aproximações e distanciamentos em diferentes tempos-lugares.

COSTURANDO CAMINHOS E (RE)MONTANDO ITINERÁRIOS

A montagem aqui apresentada, intitulada “Cartografia visual das viajeras latino-americanas”, traça os roteiros de dez mulheres viajantes de mochila pela América Latina. Foi selecionada para compor a Mostra do XII Prêmio Pierre Verger de ensaios fotográficos (2024) organizado pelo Comitê Audiovisual (CAV) da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), tanto no meio digital quanto na exposição física montada no saguão da reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, durante a 34ª Reunião Brasileira de Antropologia. É possível encontrar a exposição digital no site do Prêmio Pierre Verger – 2024¹, e a mostra física circula de forma itinerante pelo Brasil.

O objetivo era montar um álbum de viagens composto pela experiência dessas mulheres viajantes de mochila, traçando uma cartografia do movimento delas utilizando a cianotipia. A curadoria do material apresentado na tese foi limitada à quantidade de imagens determinadas nas regras da participação no XII Prêmio Pierre Verger, assim, submeti

quinze imagens, divididas em grupos de experiências viajantes. A seleção das fotografias privilegiou as “imagens fortes”, que evocavam experiências espaciais em zonas fronteiriças, lugares de visitação, formas de deslocamento e companhias de viagem.

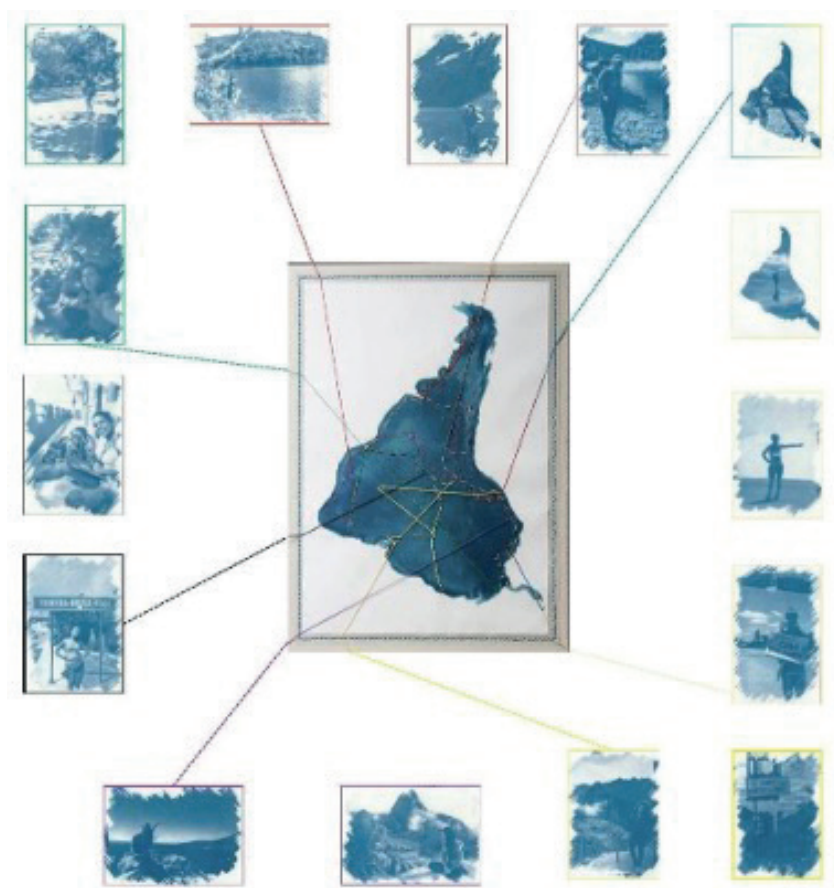
Segui a recomendação de Bruno (2019, p. 200) sobre o uso das imagens nas pesquisas na antropologia, compreendendo que “implicam rigorosos “atos” e “movimentos” de trabalho: olhar, selecionar, cortar, reenquadrar, deslocar, associar, imaginar, montar e dispor de maneira a ‘fazer ver’”, como ressaltou a autora, as fotografias não são apenas objetos ou registros, coadunando com Samain (2012, p. 20) ao defender que podemos colocá-las “na caixa das coisas vivas”. Nessas fotografias viajantes, os agrupamentos das imagens foram se remontando a partir das experiências vividas pelo espaço e entre as fronteiras sul-americanas, muitas dessas imagens coincidiam com as minhas memórias de viagem.

Assim, as experiências relacionadas, os lugares vivenciados, a partilha de sentidos sobre os lugares, sobre os movimentos estimulou minha imaginação, e, segundo Didi-Huberman (2017a), a imaginação é uma “montadora por excelência, desmonta a continuidade das coisas somente para melhor fazer surgir “afinidades eletivas” estruturais”, assim, quero dizer que também emergiu da minha própria experiência subjetiva de ter transitado pelos mesmos lugares/espacos e de os imaginar. As imagens evocavam minhas memórias afetivas de viagem, as escolhas também foram direcionadas pela partilha de sentido das fronteiras.

Tive que desmontar, ver como funciona, conhecer (olhar de perto) e remontar essas fotografias, afinal, como sugere Didi-Huberman (2017b, p. 132), “a montagem supõe desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta”. Esse processo de “conhecimento pela montagem”, ainda segundo o autor, constitui-se de um saber por meio do movimento das imagens reunidas, a montagem é um método e uma forma de conhecimento (Didi-Huberman, 2017b). Assim, o movimento das interlocutoras ia montando a narrativa dos trajetos percorridos.

A revelação em cianotipia produziu um acervo de fotografias exposto em formato analógico, impresso em papel canson 200g. Dessas fotografias, 14 são em tamanho 10x15, e uma em tamanho 10x7. A proposta de montagem planejou dispor as fotografias impressas em cianotipia agregadas em oito grupos – 2 e/ou 3 fotografias para cada grupo. Além dessas fotografias produzidas para compor a tese, também adicionei outra peça específica para a montagem da exposição no XII Prêmio Pierre Verger: um Mapa da América do Sul invertido em tamanho A3.

Imagem 1: O plano de montagem conta como estrutura central o mapa da América do Sul invertido. As imagens estão conectadas pelas linhas coloridas.



Fonte: Autoria Própria

Essa imagem foi elaborada na fase em que a comissão da Mostra solicitou um plano de montagem para o espaço físico. Apostei nessa representação cartográfica crítica para girar e inverter o mapa para traçar novas direções e novos sentidos¹, uma vez que já havia traçado uma cartografia das interlocutoras em mapas individuais nesse formato invertido. A elaboração do mapa trouxe a resposta para algumas questões inquietantes que apareceram: como dispor as imagens no espaço? Como desenhar os trânsitos? As dúvidas surgiram principalmente por se tratar de imagens pequenas.

Nesse movimento de traçar as linhas coloridas pelo mapa azul, este recebeu a intervenção da costura manual, na qual os trajetos das viajantes foram sendo traçados com costuras em diferentes cores. Além disso, as molduras (suportes) do mapa e das fotografias também foram costuradas de forma artesanal, fixando o acetato no papel madeira com as linhas coloridas. É possível ver acima no plano de montagem que o mapa está na posição central, desde onde irradiam linhas coloridas, que

são continuidades dos trajetos no mapa e se conectam com as quinze fotografias dispostas nas laterais, formando um quadro. Cada cor da linha corresponde a um agrupamento de fotografias sobre a experiência de uma ou duas viajantes.

No primeiro grupo de fotografias, no canto superior direito da montagem, conectada com a linha de cor creme, está a imagem 2 que retrata uma mulher de mochila. Na imagem está Lanna de mochila, em plano distante, no Salar do Uyuni na Bolívia, no qual há um espelho formado pela água que reflete e duplica a imagem na horizontal. A imagem preenche a moldura desenhada de um mapa da América do Sul invertido. Essa imagem foi usada como capa da tese, pois a considero uma “imagem forte”, uma vez que centraliza a figura da viajante e sua mochila, traçando outras direções.



A imagem 3 é a seguinte e mostra Lanna, que está de costas, na beira de uma estrada, levantando o polegar em sinal de pedido de carona, 2017.



Na sequência abaixo, está a imagem 4 na qual Lanna aparece segurando uma placa feita em papel com os dizeres: “Imigração. Cabo Polonio”, ao fundo uma placa que marca a fronteira entre o Brasil e o Uruguai, no Chuí em 2017 quando iniciou um mochilão de sete meses. O itinerário cruzou a América do Sul e a América Central até chegar ao México, de onde retornou para o Brasil. Fonte: Acervo da interlocutora.



A imagem 5, no canto inferior direito, conectada ao mapa pela linha de cor amarela, mostra Júlia, uma mulher que posa em plano aberto na frente da placa indicativa da fronteira entre Brasil e Venezuela, Roraima, 2016.



Na sequência à esquerda, está a imagem 6 que mostra Júlia posando sorridente nas ruínas de Machu Picchu, em plano fechado, ao fundo aparecem as ruínas da cidade Inca, Peru, conhecido destino turístico na América do Sul, 2020. Dentre os itinerários percorridos em diferentes espaço-tempo, aparecem as experiências pelas fronteiras da Amazônia brasileira com países como a Venezuela (2016). Fonte: Acervo da interlocutora.



No canto inferior esquerdo, conectada por um fio roxo, estão as imagens 7 e 8, mostrando Jak, viajante brasileira sentada em uma pedra, ao fundo se vê Machu Picchu, no Peru. Na imagem seguinte, Jak posa sentada em uma pedra no Lago Titicaca, Bolívia. Durante a viagem de longa duração, percorreu a Bolívia, Argentina, Chile e Peru em 2016. Esses pontos visitados são encontros de vários trajetos viajantes, inclusive meu próprio trajeto durante a pesquisa de campo. Fonte: Acervo da interlocutora.





Na sequência, o grupamento de imagens conectadas ao mapa com a linha de cor preta inicia-se com a imagem 9 na qual Gabi posa sorridente em frente à placa que demarca a fronteira entre Brasil e Bolívia, no Mato Grosso do Sul, 2019. Alguns dias após postar essa fotografia no Facebook, nos encontramos na Bolívia. Gabi saiu de Campinas, São Paulo, junto com a amiga Rosa, com quem tinha cruzado o pantanal mato-grossense até chegar na cidade de Santa Cruz de la Sierra, de onde retornaram para o Brasil. Fonte: Acervo da interlocutora.



Na imagem 10, aparece Gabi e Rosa na sacada do alojamento onde nos encontramos em Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, 2019, durante a pesquisa de campo. Elas são artistas de rua que viajavam juntas. No momento da foto, Gabi apoia uma prancheta na perna, que usava como suporte para fazer pulseiras artesanais em macramê. Fonte: Acervo da pesquisadora.



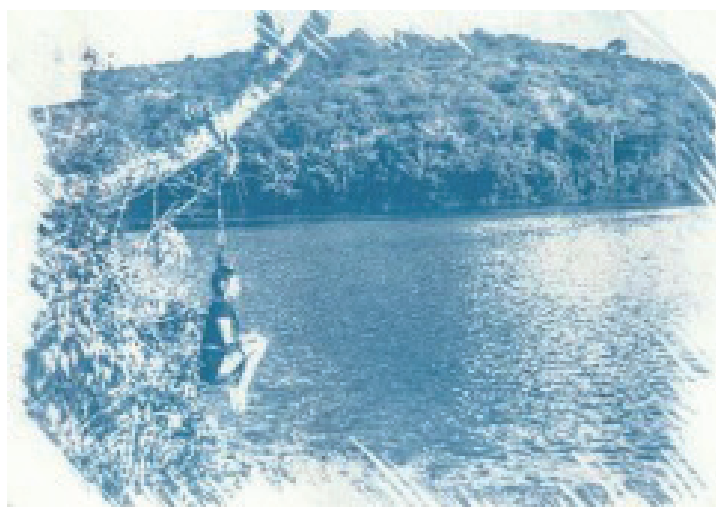
No canto superior esquerdo da montagem, conectada ao mapa pela linha verde, está a imagem 11 que mostra Nanda e Flora, duas irmãs brasileiras, na Colômbia, à espera de carona. Nanda tira a *self* enquanto comem sanduíche sentadas em uma sombra nas margens da estrada.



A imagem seguinte, 12, mostra Flora com uma mochila nas costas, posando para a foto, performando um pedido de carona nas margens de alguma estrada na Colômbia. Foi nesse país que as irmãs começaram, em 2017, uma viagem de vários meses e passaram pelo Equador, Peru e Bolívia, por onde retornaram ao Brasil. Fonte: Acervo das interlocutoras.



No grupamento da imagem seguinte, conectada ao fio vermelho, aparece a imagem 13, que mostra Carol, artista circense argentina, experimentando a técnica de suspensão diante de um lago, na Chapada Diamantina, Brasil.



Na imagem 14, Carol aparece de mochila frente a um lago e montanhas nevadas, em 2017, quando saiu sozinha de mochila desde Buenos Aires até a Patagônia argentina. Seguiu um itinerário pelo Chile, Bolívia, Paraguai, até chegar ao Brasil. Circulou por diferentes regiões do país até a Chapada Diamantina, onde nos encontramos durante o trabalho de campo em 2022. Fonte: Acervo da interlocutora.



A imagem 15, à direita, mostra a argentina Juana de mochila na Patagônia. Na ocasião, ela empreendeu uma sequência de viagens até nos encontramos em Salta, Argentina, durante o trabalho de campo em 2019. Fonte: Acervo da interlocutora. Finalizando a montagem, no canto superior direito, está a imagem 16, na qual aparece a mexicana Liz de mochila na trilha para Machu Picchu que realizamos juntas no Peru, 2019. A fotografia preenche a moldura no formato do mapa da América do Sul invertido e encerra a sequência da montagem. Fonte: Acervo da pesquisadora.

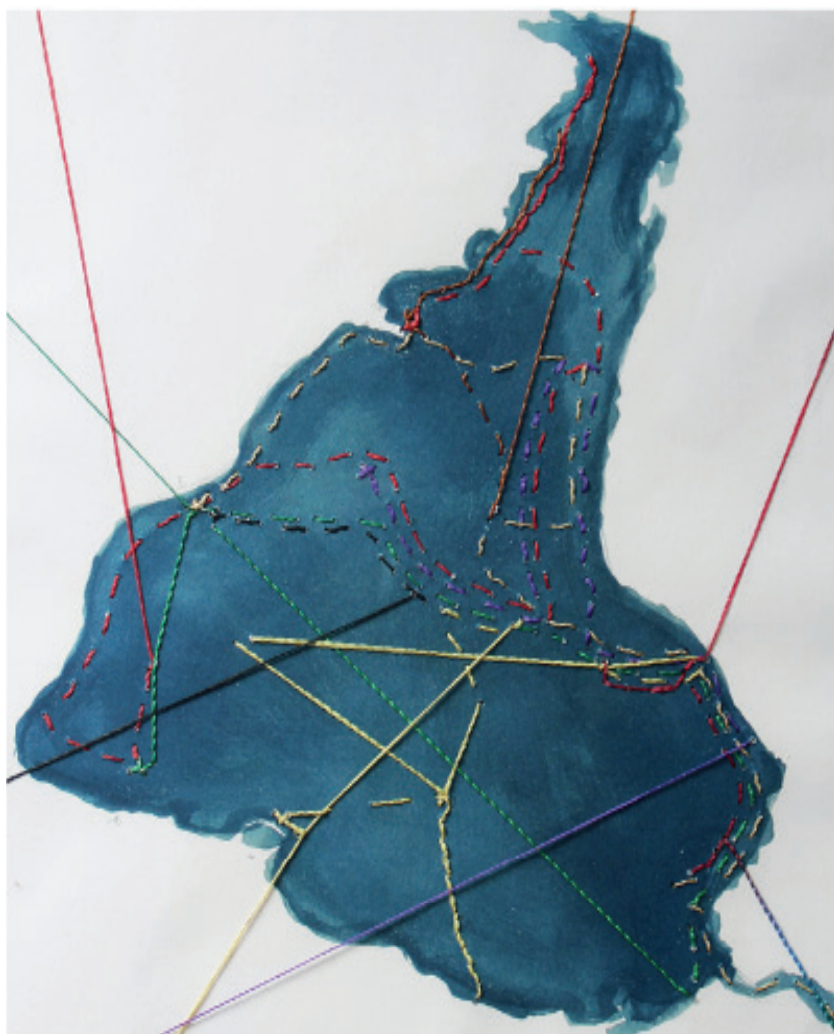




No percurso entre o plano de montagem e a montagem física da exposição, houve pequenas mudanças. A produção da montagem física exigiu tempo e trabalho árduo para cortar, furar e costurar as molduras. As linhas coloridas, desenhando os trânsitos, a conexão do mapa com as fotografias, os suportes, foram costuradas manualmente. Esse trajeto foi demorado, trabalhoso e reflexivo.

Os saberes produzidos pela montagem resultaram na produção de uma cartografia, de um mapa de trajetos, que marca os pontos de chegada e de partida, os países atravessados. Costurar esses trajetos, furar o papel com cuidado para não rasgar, me fez perceber que um caminho passa ao lado, formando um emaranhado de caminhos os quais todos passam pelos Andes. Cusco e La Paz se conectam e conectam as viajantes de forma poderosa.

Imagem 17 - Mapa invertido que costura os trajetos das viajantes.



Fonte: Autoria Própria

A montagem física no saguão de exposição da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais ficou disposta em uma bancada branca, conforme a imagem abaixo - que foi obtida de um ângulo superior. Essa disposição aproximava as pessoas a olharem de perto, e possibilitava uma leitura de diferentes ângulos, pois brincava com a noção de “cima-baixo”. As linhas foram armadas de forma mais fluida, menos linear. Isso deu continuidade ao movimento dos trajetos.

Imagem 18 - Montagem física das fotografias viajantes durante a Mostra do Prêmio Pierre Verger.



Foto: Duarte Júnior.

A montagem se mostrou como uma experiência reflexiva. (Re) montar esses trajetos se constituiu como uma escrita etnográfica capaz de revelar parte do que acontece ao longo do caminho, como disse Ingold (2007), aquilo que acontece “ao longo de...” um trajeto de viagem. Montar e costurar permitiu traçar uma cartografia visual desse movimento das viajantes. As linhas traçadas por esse deslocamento revelam formas de percorrer e habitar a superfície, mostrando os pontos percorridos pelas mulheres ao tecer seus caminhos pelo mundo.

É nesse sentido que as montagens em antropologia abrem vias de diálogos, afirmando-se como recurso metodológico, acredito assim como Elias (2022) que as imagens constroem o conhecimento antropológico e que a montagem é uma metodologia capaz de “gerar experimentos verbo-visuais a partir das vivências de campo”. Os processos reflexivos proporcionados por essa experiência de montar uma representação me impelem a exercitar a imaginação e ir além, experimentando formas outras de escrita etnográfica. Desmontar e remontar as histórias viajantes foi um movimento educativo e prazeroso.

O espaço expositivo do XII Prêmio Pierre Verger de ensaios fotográficos (2024) proporcionou um fortalecimento das trocas, incentivando a acreditar na relevância da minha pesquisa e a conhecer outros sujeitos que estão produzindo a antropologia visual no Brasil. Durante a Mostra, houve as trocas de ideias e curiosidades sobre a temática, também foi uma oportunidade de apresentar perspectivas antropológicas viajantes mais amplas. A experiência de participação na Mostra abriu novos horizontes criativos, fortalecendo o desejo de seguir apostando na conexão entre antropologia e arte como recurso de escrita etnográfica e na montagem como um processo criativo de comunicação.

OUTRAS COSTURAS

O diálogo entre antropologia e cianotipia, mediado pelo fazer artesanal, mostra-se como uma possibilidade de remontar uma representação sobre subjetividades outras. Registrar essas experiências viajantes é uma oportunidade para destacar a coragem das mulheres que encaram os medos das fronteiras nacionais violentamente estabelecidas pelo colonialismo ocidental – ressaltando que as fronteiras do nosso continente são marcadas pela colonialidade de gênero, raça e classe (Lugones, 2008), dentre outros marcadores sociais. Encontramos, ao longo do caminho, mais que medo da violência de gênero e outros *perrengues*, mas também encontros afetivos/amorosos, encontros com as paisagens humanas, ecológicas e arquitetônicas que desenharam a singularidade do nosso continente, marcando nossas próprias subjetividades. Percorrer trajetos é cruzar as fronteiras espaciais e subjetivas desenhando outras lógicas de se movimentar e ver o mundo e a nós mesmas, dialogando com Wagner (2010), é inventar mundos, inventar cultura.

Remontar a experiência viajante por meio da fotografia artesanal se apresenta como um recurso criativo, contribuindo com uma antropologia artesanal que está em constante comunicação com outras áreas, como a arte, fortalecendo o papel da antropologia de revelar e dialogar com outros mundos. E o lugar das imagens na construção de uma antropologia pública e compartilhada.

Os espaços como o Prêmio Pierre Verger têm fortalecido o caráter criativo da produção antropológica visual no Brasil e na América Latina, proporcionando movimentos criativos, colocando em contato diferentes produções visuais e suas produtoras. Além disso, possibilita a circulação das imagens viajantes, que se desgastam com o tempo, acredito que vão se apagar, seguindo ciclo das coisas vivas, pois se é uma fotografia que tem vida, também tem morte. E vão seguir viajando pelos caminhos que se abrirem, traçando os próprios itinerários.

REFERÊNCIAS

BRUNO, Fabiana. Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras e montagens. **Tessituras**, Pelotas, v. 7, n. 2, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1024>. Acesso em: 25 nov. 2024.

GARCÍA, Joaquín Torres. América Invertida, 1943. Desenho a caneta e tinta.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Clausurar el pasado para inaugurar el futuro: desandando por una calle pacheña. In: PREMIO INTERNACIONAL CGLU, 2016, Cidade do México. **Anais** [...]. Cidade do México: Cultura 21, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2017b.

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. Por uma Antropologia da Montagem: narrativas e grafias nikkeis. *In*: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 33., 2022, Paraná. **Anais [...]**. Paraná: UFPR, 2022. Disponível em: <https://www.portal.abant.org.br/evento/rba/33RBA/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

GARCÍA, Joaquín Torres. **América Invertida**, 1943. 1 fotografia. Disponível em: http://gafar.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/131/2021/05/Ver%C3%B3nica-Optativa-2021_1.pdf. Acesso em: 12 mar. 2025.

INGOLD, Tim. **Antropologia**: pra que serve? Petrópolis: Vozes, 2019.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. São Paulo: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Lines**: a brief history. London: Routledge, 2007.

LUGONES, Maria. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Bogota, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2024.

MASSEY, Doreen Barbara. **Space, place, and gender**. Minneapolis: University of Minnesota, 1994.

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NAVIA, Angela Facundo; MUELLE, Camila Esguerra; PADOVANI, Natália Corazza. Mobilidades e fronteiras: perspectivas antropológicas feministas para uma mirada interseccional. **Vivência**: Revista de Antropologia, [s. l.], v. 1, n. 56, 2020.

ORTNER, Sherry. Poder e projetos: reflexões sobre a agência. *In*: GROSSI, Miriam Pillar *et al.* (org.). **Conferências e diálogos**: saberes e práticas antropológicas. Blumenau: Nova Letra, 2007. p. 45-80.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. **A Viagem como vocação**: itinerários, parcerias e formas de conhecimento. São Paulo: Fapesp/Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrian. **Cidades sul-americanas como arenas culturais**. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2019.

SAMAIN, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”. *In*: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012. p. 21-36.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações**. Brasília, DF: INCTI/UnB, 2015.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NOTAS

- ¹ Demais fotografias artesanais produzidas podem ser visualizadas na tese intitulada “Mulheres na estrada: encontros etnográficos nas rotas da América do Sul”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/52224>.
- ² O Prêmio Pierre Verger é uma importante Mostra sobre produção da Antropologia Visual (incluindo fotografias, filmes e desenhos) no Brasil e na América Latina. Acontece bianualmente como parte da programação da Reunião Brasileira de Antropologia. A última edição aconteceu presencialmente em Belo Horizonte – MG e a expografia virtual está disponível online em <https://premiopierreverger.com/2024/>.
- ³ Inspirado na obra “América invertida” (1943) de Joaquim Torres García, uma crítica à representação eurocêntrica do mundo, que divide as subjetividades entre Norte e Sul, entre cima e baixo.
- ⁴ Essa imagem foi retirada da montagem física, uma vez que ultrapassou a quantidade de imagens previstas nas regras. Após o envio do mapa invertido - peça central e não enviada na submissão - a comissão solicitou que elege-se uma imagem para retirar da montagem, sendo essa a escolhida.

Ester Paixão Corrêa

antropoviagem.ester@gmail.com

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4428-2391>