

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Luara Antunes Stollmeier

**Ao toque da vista, ao alcance da imagem:
Arqueologia de fotografias históricas da Antártica**

Belo Horizonte

2022

Luara Antunes Stollmeier

**Ao toque da vista, ao alcance da imagem:
Arqueologia de fotografias históricas da Antártica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Arqueologia.

Orientador: Prof. Dr. Andrés Zarankin

Belo Horizonte

2022

306	Stollmeier, Luara Antunes.
S875a	Ao toque da vista, ao alcance da imagem [manuscrito] :
2022	arqueologia de fotografias históricas da Antártica / Luara Antunes Stollmeier. - 2022.
	495 f. : il.
	Orientador: Andrés Zarankin.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Antropologia – Teses. 2. Fotografias – Teses. 3. Antártida - Teses. 4. Arqueologia – Teses. I. Zarankin, Andrés. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

**ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA DE LUARA ANTUNES
STOLLMEIER (MATRÍCULA N.º 2017656326)**

Aos 09 (nove) dias do mês de agosto de 2022 (dois mil e vinte e dois), reuniu-se em ambiente virtual, pela plataforma zoom, a Comissão Examinadora para julgar em exame final a Tese intitulada: **“Ao toque da vista, ao alcance da imagem: Arqueologia de fotografias históricas da Antártica”**, requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Antropologia, área de concentração: Arqueologia - linha de pesquisa: Arqueologia do Mundo Moderno e Contemporâneo. A Comissão Examinadora foi composta pelos professores doutores: **Andres Zarankin – (PPGAn/UFMG) – Orientador; Melisa Anabella Salerno (CONICET); Rui Alexandre da Graça Gomes Coelho (Durham University); Sarah de Barros Viana Hissa (Pós-Doutora pela UFMG) e Luis Cláudio Pereira Symanski (PPGAn/UFMG)**. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Andres Zarankin, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra a doutoranda Luara Antunes Stollmeier para apresentação da sua Tese. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença da doutoranda, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Tese por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 09 de agosto de 2022.

Membros da Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Andres Zarankin - Orientador

Profa. Dra. Melisa Anabella Salerno

Prof. Dr. Rui Gomes Coelho

Profa. Dra. Sarah de Barros Viana Hissa

Prof. Dr. Luis Cláudio Pereira Symanski



Documento assinado eletronicamente por **Sarah de Barros Viana Hissa, Usuário Externo**, em 16/08/2022, às 15:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andres Zarankin, Membro**, em 16/08/2022, às 21:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Claudio Pereira Symanski, Chefe de departamento**, em 17/08/2022, às 10:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Melisa Anabella Salerno, Usuária Externa**, em 17/08/2022, às 14:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rui Alexandre da Graça Gomes Coelho, Usuário Externo**, em 18/08/2022, às 19:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1625112** e o código CRC **6A91F56A**.

Dediquei a pesquisa de minha graduação aos habitantes de Hades e outros múltiplos reinos, afinal, não se faz Arqueologia sem a permissão dos que já se foram. Minha pesquisa de mestrado, em Sociologia, dediquei aos vivos, lembrando que esse tipo de permissão, por vezes, se faz um tanto mais difícil que a anterior.

Às mãos, à espreita de meu olhar, em lugares distantes por todo o mundo, mãos que tampouco sei de quem, ou mesmo como, visíveis sempre em seus efeitos: trouxeram à minha frente fotografias e diários, pulsão de vida dessa pesquisa, que a elas dedico. Mãos como as que migram pelo *Internet Archive* e trabalham na repetitiva atividade de fazer acessível a informação histórica, liberando pesquisadores, como eu, dos obstáculos de algumas instituições que, no contrafluxo do mundo, mantêm-se onerosas e pomposas, burocráticas e infelizes. Sem arquivos digitalizados de fácil acesso não se faria essa pesquisa.

Espero honrar os seus gestos.

they grunted a little and took a turn over the ice. What specially interested them was evidently our work at digging holes in the snow for the grappnels. They flocked about the men who were engaged in this, laid their heads on one side, and looked as if they found it immensely interesting. They did not appear to be the least afraid of us, and for the most part we left them in peace. But some of them had to lose their lives; we wanted them for our collection.

An exciting seal-hunt took place the same day. Three crab-eaters had ventured to approach the ship, and were marked down to increase our store of fresh meat. We picked two mighty hunters to secure the prey for us; they approached with the greatest caution, though this was altogether unnecessary, for the seals lay perfectly motionless. They crept forward in Indian fashion, with their heads down and their backs bent. This looks fine; I chuckle and laugh, but still with a certain decorum. Then there is a report. Two of the sleeping seals give a little spasm, and do not move again. It is otherwise with the third. With snakelike movements it wriggles away through the loose snow with surprising speed. It is no longer target practice, but hunting real game, and the result is in keeping with it. Bang! bang! and bang again. It is a good thing we have plenty of ammunition. One of the hunters uses up all his cartridges and has to go back, but the other sets off in pursuit of the game. Oh, how I

Quase dez anos se passaram desde o meu trabalho de conclusão de curso, cinco desde a dissertação. Achei que soubesse - e sobretudo, achei que não soubesse - fazer pesquisa infinitas vezes desde então. Equilibrista em cada linha torta, entre encantamentos e frustrações, agradeço ao vento que me sustenta: amor que nunca foi apenas meu. Amor por *ser*, do qual o *conhecer* e, sobretudo, o *fazer*, se irradiam. Vó Conchita e Vô Luís, minha mãe, Débora, meu pai, Airton, meu irmão, Johann, que inspiram pelo *conhecer e ensinar*, assim, fora das salas de aula, em momento qualquer, enfeitando a vida como tarefa simples. Eu, tantas vezes em ausência, tenho a dizer que estive navegando pelos ventos que vocês sopravam. Saí para conhecer e estive *sendo*, mas voltei para contar, como sempre o farei, pois o sentido é *sermos*, juntos.

Agradeço a todos os colegas da Universidade e do Laboratório, inclusive pela parceria durante a organização e vivência da Operantar 2019, assim como a todos os envolvidos em suas questões logísticas. Agradeço aos meus colegas, sobretudo pela disposição em frente às câmeras, compartilhando generosamente os seus trabalhos e seus gestos. Aproveito, aliás, para expressar minha gratidão também às palavras dedicadas que, por algum tempo, moveram o blog do laboratório com incríveis histórias. Peço desculpas pelas edições, apenas parte do meu trabalho. Agradeço ao Prof. Dr. Andrés Zarankin, pela orientação dessa pesquisa, nos últimos anos sempre via vídeo, tolerando os meus fones de ouvido a falhar. Pela paciência e pelos *insights*, com os quais muitos caminhos foram construídos, obrigada.

Desenvolvida com Laboratório de Estudos Antárticos em Ciências Humanas (LEACH – UFMG), essa pesquisa recebeu auxílio estudantil no ano de 2021 para a elaboração do vídeo com a produtora Salted Filmes. No restante de sua feitura, por vezes à revelia do (ou subjugada ao) sistema do capital, a pesquisa foi edificada com a cooperação de amigos-família, amigos de trabalho e vida, amigos-pesquisadores. Da presença e da disposição das pessoas sustenta-se ela, palavra por palavra, afeto por afeto, transbordando tempo, vida e vontade de cada um. Tenho muitos agradecimentos a fazer ainda, portanto, mas serei breve - até mais breve do que devo.

Agradeço ao meu companheiro Marcos, por construirmos o porto que nos acolhe das ondas revoltosas, pelo carinho e parceria nessa e em muitas presepadas; à querida Kali e Rê, e todas as boas companhias que conheci contigo, meu bem, obrigada! Agradeço à Vanessa, que viaja do Rio Grande do Sul à Inhotim alegrando meus dias e me faz esperar ansiosamente o meu aniversário por conta de suas cartas; à Patrícia, com quem compartilhei tantas histórias sérias e também um bocado de esperança (que vai ainda se multiplicar); à Renata, a irmã que sempre quis ter nessa vida e que encontrei na Antártica! Renata, em breve precisaremos rolar mais um barranco! Matheus e seus cafés cor de arrebol, com o estoque de abraços que estamos juntando, ao Kbeça, que se divertiu muito com tudo isso (e ainda estou procurando a graça), ao Cris, que por tanta insistência aceitou me naturalizar mineira, me fazendo finalmente me sentir em casa, à Bru, que desde muito tempo me faz olhar da janela para o mundo, à Ana Argenta e ao Rafa Cascão, por me confiarem projetos tão bonitos com cafés especiais, ainda que soubessem que eu estaria lá, com parte de mim sempre perdida entre essas páginas. Igor Drey e Edgar Xakriabá, que me ensinaram sobre tudo isso de imagem muito mais do que eu poderia imaginar sozinha. Pessoal da escalada, especialmente da Caverna, que sempre carrego comigo; aos meus treinadores, Mala e Char, por me ocuparem em picos de ansiedade e me fazerem lembrar que o *homo é ludens!* Pessoal da Salted Filmes, sempre apoio e inspiração à criatividade. Vocês todos mudam meus dias. E aos amigos, colegas e professores, todos o meu Norte, mesmo em conversas de corredores que abruptamente se fizeram longas mensagens de áudio.

Em surto pandêmico de Covid-19, rendidos ao absurdo, feridos em tristeza e luto coletivos, o amor foi amparo e fortaleza, um com o outro, um ao outro, esperança do jeito que dava. Três anos depois, muitas perdas depois, intermináveis horas de preocupação, tanto do que vivia em nós não está mais aqui e tanto do que ficou precisou resistir e renascer conosco. A gentileza de ontem não faz jus ao hoje - não é mais justo dizer “que esse texto te encontre bem”. Agradeço, enfim, que esse texto tenha te encontrado, e desejo que por essas linhas tortas você também se sinta sustentado, equilibrista, pelo mesmo vento que tantas vezes me levantou.

*Science fact and speculative
fabulation need each other,
and both need speculative
feminism. (Haraway, 2016:03)*

Resumo

Essa pesquisa propõe a análise experimental de fotografias históricas antárticas, engajando a arqueologia como dispositivo de observação em difração ao realismo agencial de Karen Barad e à filosofia da fotografia de Vilem Flusser. Tais imagens se fizeram mais comuns com as expedições científico-exploratórias, a partir de 1890, tornando-se as propositoras populares de um continente de acesso restrito, que se mantém basicamente virtualizado à parte majoritária da população mundial. Da perspectiva arqueológica, há nos coletivos de fotografias vestígios de ocupações humanas e evidências de configurações que nos permitem compreender atividades ou funções exercidas em contextos específicos. O quadro teórico permite propor, entretanto, que o interesse arqueológico irradia do estado da matéria (“a fotografia”) à configuração da observação (“o fazer a imagem”), emergindo um novo objeto de análise, a *imagem-fenômeno*. Proponho que em tais coletivos, cada fotografia conforme um setor a ser escavado através de metodologias específicas. Cada *imagem-fenômeno* pode ser observada e descrita em sua *superfície*, como varredura de elementos figurativos e não figurativos que sugerem locais de interesse arqueológico, e escavada em dois sentidos: em profundidade (fotoquadrículas) e em extensão (fototículas). A escavação em profundidade pode ser compreendida, no sentido estrito do termo, como um atravessamento, camada por camada, que resulta na caracterização físico-química ou, no sentido abstrato do termo, na caracterização iconográfica da imagem. A escavação em extensão remete à teoria flusseriana e permite evidenciar programas engajados no fenômeno em que a imagem emergiu. Como meu objeto de pesquisa é acessado por suas matrizes digitais, desenvolvo, nesse momento, apenas a escavação em extensão de algumas imagens. Início com a coleção fotográfica do capitão Scott na expedição antártica britânica Terra Nova (1910-1913), composta por exercícios fotográficos realizados com instruções recebidas por Ponting, o primeiro fotógrafo profissional a atuar na Antártica. A emergência de tais imagens se faz possível pela superposição com outros fenômenos, como as fotografias da expedição antártica britânica Discovery (1901-1904), e os programas amalgamados por ambas. A superfície evidencia, portanto, *camadas programáticas*, que incluem o programa técnico do aparelho, o programa institucional da expedição, programas editoriais, etc. A superposição entre *superfície* e *programas* compõe uma última camada: o *sistema* no qual tais imagens circulam e vivem. Nesse sentido, além de evidenciarem a história de nossas intra-ações com o continente, tais imagens *agem* e são *agenciadas*, com a sua instrumentalização e circulação. Enfim, é observado um *modelo* proposto e agenciado com a imagem, que pode ser confrontado pela diversidade objetiva, abafada porém existente, em sua própria constituição.

Arqueologia das Imagens Gráficas. Arqueologia Histórica. Fotografias Antárticas.

Abstract

This thesis proposes the experimental analysis of the Antarctic's historical photographs, engaging archaeology as an observation device in diffraction with Karen Barad's agency realism and Vilem Flusser's philosophy of photography. The production of such images increased with scientific-exploratory expeditions from 1890 onwards, becoming the most famous proponents of a restricted access continent, which remains virtualized to most of the world population. From the archaeological perspective, there are traces of human occupations in the photographic collectives and evidence of material configurations referring to them, which allow us to understand activities or functions performed in specific contexts. The theoretical framework allows us to propose, however, that archaeological interest radiates from the state of the matter ("the photograph") to the configuration of observation ("making the image"), emerging a new object of analysis, the *image-phenomenon*. I propose that each photograph is a sector to be excavated through specific methodologies in such collectives. Each image-phenomenon can be observed and described on its surface, as a scan of figurative and non-figurative elements that suggest sites of archaeological interest, and excavated in two directions: in-depth (photogrids) and "in-extension" (phototicles). In-depth excavation can be understood in the strict sense of the term as a layer-by-layer observation, which results in physical-chemical characterization or, in the abstract sense, in the iconographic characterization of the image. The "in-extension" excavation is inspired by the Flusserian theory and allows highlighting programs engaged in the phenomenon in which the image emerged. As my research object is accessed by its digital matrices, I am currently developing the excavation of the extension of some images. I begin with the photographic collection of Captain Scott on the Terra Nova Expedition (1910-1913), consisting of photographic exercises carried out with instructions received by Ponting, the first professional photographer to work in Antarctica. The superposition with other phenomena, such as the photographs of the Discovery Expedition (1901-1904), and with the programs amalgamated by both made the emergence of such images possible. The surface, therefore, shows programmatic layers, which include the apparatus's technical program, the expedition's institutional program, editorial programs, etc. The superposition between surface and programs makes up a final layer: the system in which such images circulate and live. In this sense, highlighting the history of our intra-actions with the continent, such images act with their instrumentalization and circulation. Finally, a model proposed and brokered with the image is observed, which can be confronted by the objective diversity, muffled, but existing in its constitution.

Graphic Image Archaeology. Historic Archaeology. Antarctic Photographs.

Lista de Imagens e Recursos Visuais

I. Imagens Fotográficas

Slide 01 -	Pesquisas de arqueologia rupestre do arqueólogo Oldemar Blasi, Sengés, 1970	56
Slides 02 e 03 -	Pesquisas de arqueologia rupestre do arqueólogo Oldemar Blasi, Piraí do Sul, 1963	57
Slides 04 a 06 -	Pesquisas de arqueologia rupestre do arqueólogo Oldemar Blasi, Piraí do Sul, 1963	58
Fotografia 01 –	Arqueóloga Patrícia Vinnicombe em feitura de imagens	63
Fotografia 02 –	Arqueologia incorporando suas imagens	67
Fotografia 03 –	“Ponies on the march” (Scott, 1911)	116
Fotografia 04 –	Pessoa não identificada, Expedição <i>Fram</i> (1911)	156
Fotografia 05 –	Negativo danificado	157
Estereoscópio 01 –	Placa de vidro quebrada	162
Fotografia 06 –	Demetrl Gerof e trenó (Scott, 1911)	165
Fotografia 07 -	Panorâmica (Scott, 1912)	167
Fotografia 08 –	Pinguins (Skelton, 1903)	168
Slide 07 -	Navio Southern Cross	182
Fotografia 09 –	Pintura da expedição antártica Scotia (Burn-Murdoch)	188
Fotografia 10 –	Tributo à Bernacchi, Hobart, Austrália	189
Fotografia 11 –	Primeira foto do continente publicada no diário de Borchgrevinck	191
Fotografia 12 –	Fotografias de sapatos na expedição Belgica (Cook, 1898)	193
Fotografia 13 –	Publicidade na Antártica - Clissold fazendo pães (Ponting, 1911)	198
Fotografias 14 e 15 –	Duas fotografias de baleeiros (entre 1882-1910)	202
Fotografias 16 e 17 –	Retratos na expedição Terra Nova (Ponting, 1911)	207-8

Fotografia 18 – Autocromo de Ponting, 1911	212
Fotografia 19 – Publicada em diário, quarto em navio com itens cotidianos	227
Fotografia 20 – Skelton com equipamento fotográfico (1902)	270
Fotografia 21 – Filtro fotográfico amarelo	276
Fotografia 22 – Fotografia aérea de Shackleton, publicada em Scott (1905)	279
Fotografia 23 – Balão em ascensão (Shackleton, 1901)	281
Fotografia 24 – Sombra de balão e navio (publicada em Scott, 1905)	283
Fotografia 25 – Balão sendo levantado na expedição <i>Gauss</i>	284
Fotografia 26 – Fotografia aérea na Antártica (Expedição Gauss)	285
Slide 08 – Hurley em mastro do <i>Endurance</i>	287
Slide 09 – Vista do mastro de <i>Endurance</i>	288
Fotografias 27 a 29 – Conjunto de três fotografias feitas a partir de mastro de navios	288
Fotografia 30 – Imagem antártica noturna na expedição <i>Belgica</i> (Cook, 1898)	290
Fotografia 31 – Clissold em Matter Horn Berg (Ponting, 1911)	292
Ampliação 01 – Ampliação para observar detalhes no setor 01	295
Ampliação 02 – Ampliação para observar detalhes no setor 01	295
Fotografia 32 – Ponting na sala de revelação do abrigo em <i>Terra Nova</i>	306
Fotografia 33 - Sessão de projeção de slides em <i>Terra Nova</i>	308
Fotografias 34 e 35 – <i>To pont</i> em Aladdin’s Cave (Ponting, 1911)	312-3
Fotografia 36 – Setor 02 – Cathedral Rocks (Scott, 1911)	317
Fotografia 37 – Montagem de fotografias em teste de exposição	330
Fotografia 38 e 39 – Equipe da viagem ao Sul em dúvida sobre qual câmera olhar (<i>Discovery</i> , 1902)	339-40
Fotografia 40 - Hurley lavando os negativos do cinematógrafo no mar a bordo de <i>Aurora</i>	343
Fotografia 41 – Primeira publicação de livro fotográfico antártico	347
Fotografia 42 – Publicação do álbum fotográfico da expedição <i>Discovery</i>	351
Fotografia 43 – Ponting utilizando uma lente telefotográfica	372
Fotografia 44 – Imagem da expedição <i>Nimrod</i>	382

Fotografias 45 a 48 – Edições da revista <i>National Geographic</i> em que a Antártica saiu na capa	387
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

II. Obras de Arte e Ilustrações

Obra de Arte – “Misunderstandings” (Mel Blochner, 1970)	126
Ilustração 01 – Sarony apparatus (Pawels, 2020)	168
Cartaz 01 – Anúncio de fotografias antárticas da expedição <i>Discovery</i> (1904)	181
Ilustração 02 – Imagens fotográficas do anúncio de placas Ortocromáticas	209
Ilustração 03 – Desenho de Wilson com anotações cromáticas (20/11/1911)	215
Ilustração 04 – Desenho de Wilson com anotações cromáticas	219
Ilustração 05 – Anuncio da Kodak	252
Ilustração 06 – Ilustração da câmera Adam Reflex em uso	269
Ilustração 07 – Câmera Royal Adams & Co	272
Ilustração 08 – Desenhos no diário de Taylor do Tunnel Berg	311
Ilustrações 09, 10 e 11 – Capas da revista <i>Strand</i>	359
Ilustração 12 – Anuncio de lançamento de publicação do diário de Scott	363
Ilustração 13 – Anuncio de aparatos projetores de imagens	364
Ilustração 14 – Princípio de funcionamento óptico da magnificação da telefotográfica	374
Ilustração 15 – Anúncio das lentes de Dallmeyer	375
Ilustração 16 – Mapa da Antártica publicado na National Geographic em 1894	379
Ilustração 17 – Capa da primeira edição da National Geographic na qual foi publicado um artigo ilustrado sobre a Antártica (1907)	380
Ilustração 18 – Anúncio de apresentações de Shackleton	381
Ilustração 19 – Anúncio de apresentação de Amundsen	383

III. Quadros

Quadro 01 – Linhas de pesquisa de Arqueologia das Imagens Gráficas	102-3
Quadro 02 – Proposta metodológica para a Arqueologia da imagem gráfica	151

IV. Gráficos

Gráfico 01 – N. de fotografias da coleção de Scott, local e mês	256
Gráfico 02 – Gêneros e subgêneros fotográficos na coleção de Scott	328

V. Mapas

Mapa 01 – Marcadores dos locais em que Scott fotografou	257
Mapa 02 – Marcadores dos locais em que Scott fotografou (perspectiva continental)	258

VI. QR Codes

QR code 01 - Ponies on the march (Scott, 1911) arquivo SPRI	154
QR code 02 – Vídeo de apresentação do tema da pesquisa	163
QR code 03 – Trecho de filme The Great White South (Ponting, 1922) restaurado pela BFI	262
QR code 04 – Setor 01 – Fotografia de elefante marinho (Skelton, 1901)	265
QR code 05 – Fotografia de Skelton fotografando (Shackleton, 1901)	266
QR code 06 – Vídeo de <i>focal plane shutter</i> sendo testado	271
QR code 07 – Vídeo Thornton Pickard shutter sendo testado	272
QR codes 08 e 09 – Fotografias posadas em Matterhorn berg	294

QR code 10 – Timelapse do acampamento do Leach na Operantar 2019	322
Com movimento de nuvens	
QR codes 11 e 12 – Imagens que compõem uma famosa fotografia de Ponting	326
QR code 13 – Vídeo do acervo online da National, observando modificação nas capas	385
QR code 14 – Vídeo da defesa da tese	402
QR code 15 – Convite a assistir um dos vídeos produzidos sobre a Operantar 2019	519

Sumário

Introdução		21
Parte I		
Capítulo I	Experimentando Imagens com a Arqueologia, Algumas condições Iniciais	32
	O observador imóvel, a forma das coisas e a câmara obscura	34
	O observador corporificado, o outro e os relógios de ver	38
	Visualismo retórico e as metamorfoses coloniais	46
	Um mundo estabilizado arqueoimageti- camente	49
	Assimilando imagens ao corpo arqueológico	52
Capítulo II	Arqueologia das imagens gráficas	69
Capítulo III	Design de uma escavação atípica:	117

Arqueologia das fotografias históricas da Antártica

	Diante de mim, uma foto	117
	Prospectando imagens antárticas	119
	Tipologias e pressupostos teóricos de uma prospecção	122
	Fotografia: de imagem gráfica à imagem técnica e de representação à performance	129
	Estabilizações, regimes escópicos e “cultura Visual da espacialidade antártica”	135
	O que perguntar a uma imagem fotográfica	138
	Do estado da matéria à configuração da observação – as <i>imagens-fenômeno</i>	141
	Diante da foto, uma arqueóloga	143
	Resumo e aplicabilidade do método	148
	A imaterialidade das imagens fotográficas digitais da Antártica	154
Parte II	Vídeo	163
Capítulo IV	Das superfícies aos programas e sistemas	164

	Outubro de 1911, Cape Hut, <i>Terra Nova</i>	166
	Novembro de 1904, Galeria Bruton, <i>Discovery</i>	174
	Fevereiro de 1874, Circulo Antártico, <i>HMS Challenger</i>	205
	Agosto de 1871, Woolston, Lab. de Maddox	235
	<i>The operations necessary for taking a Picture</i>	251
	<i>Kodak – Photography reduced to three motions</i>	252
	Voltando à Coleção de Scott e tecendo conclusões Parciais	253
Capítulo V	Jogando com os aparelhos: aprendizados, malabarismos e acidentes	261
	Sítio Arqueológico 01	265
	Expedição Antártica Britânica <i>Discovery</i>	
	Setor 01 – 22 novembro de 1901	265
	Sítio 01, Setor 01 – Resumo de perfil	277
	Setor 02 – 04 de fevereiro de 1902	279
	Sítio 01, Setor 02 – Resumo de perfil	289
	Sítio Arqueológico 02	292

Expedição Antártica Britânica <i>Terra Nova</i>		
	Setor 01 – 08 de novembro de 1911	292
	Sítio 02, Setor 01 – Resumo de perfil	314
	Setor 02 – 19 de setembro de 1911	317
	Perfil do último setor e conclusões parciais	327
Capítulo VI	Sistemas: Migrando imagens, remagicizando textos	332
	Outubro de 1901, navio Discovery, sala de revelação	338
	Julho de 2021, Curitiba	352
	Agosto de 1907, Escritório de registros e Patentes	372
	Tecendo conclusões parciais	391
	Considerações Finais	394
	Posfácio	399
	Referências	404
	Anexo A	479

Introdução

Robert Falcon Scott é um dos personagens mais emblemáticos da historiografia Antártica – certamente não por suas fotografias. As imagens desenvolvidas pelo capitão durante a Expedição Antártica Britânica *Terra Nova* foram supervisionadas por Herbert G. Ponting - esse, sim, um dos fotógrafos antárticos de maior reconhecimento na imprensa do início do século XX. Considerado o primeiro profissional contratado para fotografar uma expedição à Antártica, sem função adicional a trabalhar com imagens¹, ele criou mais de 1700 delas.

Atente-se a um (literalmente, não tão) pequeno detalhe: mais de 1700 placas de vidro fotográficas. Carregadas no navio, arrastadas em trenós, protegidas em uma pequena sala de revelação do abrigo antártico, durante todo o ano em que o fotógrafo acompanhou a trágica aposta britânica na *corrida* ao Polo Sul geográfico. Ponting não foi o primeiro e sequer seria o último – é estimado que apenas os seus pupilos, integrantes que ele se dedicou a ensinar durante a mesma expedição, tenham juntos produzido mais de três mil fotografias.

O período entre 1890 e 1930, no qual situam-se as imagens de *Terra Nova*, é comumente referido pela historiografia como *Era Heroica*, relacionado às expedições científicas e exploratórias que levavam as assinaturas de seus capitães, “heróis”². Nesse contexto, as viagens de caça baleeira à região diminuía substancialmente, lembrando que a força motriz do mercado, o óleo, foi gradualmente substituída por querosene de petróleo na última metade do século XIX. Em quarenta anos, tanto o perfil de circulação como as intenções e práticas de conhecimento no continente alteraram-se. A Antártica se viu infestada por novos atores, entre eles, espécies em franco crescimento: *câmeras fotográficas e fazedores de imagens técnicas*.

¹ A fotografia já era praticada nas viagens à Antártica desde a década de 1890, e no Círculo polar antártico desde 1872, com a expedição HMS Challenger, mas como atividade amadora e não especializada, complementar às ilustrações científicas e registros das expedições.

² Discussões sobre o termo são tecidas no capítulo 01 dessa tese.

Foram múltiplas experiências fotográficas, de profissionais à amadores, esses carregando, como novidade, as câmeras portáteis. As longas viagens acompanharam o desenvolvimento dos aparatos fotográficos, servindo inclusive de campo de testes e *feedbacks* sobre o seu funcionamento. Entre as dezesseis expedições do período, quinze foram promovidas por países ocidentais, sete delas apenas pelo Reino Unido. A disseminação dos aparatos se relacionava à constituição de uma episteme ocidental e oculo-centrista, cuja autoridade discursiva ancorava-se sobre a primazia da visão, popular tanto no campo científico como de entretenimento informativo.

As fotografias antárticas migraram rapidamente por canais jornalísticos e editoriais europeus e norte-americanos. Em parte, porque as imagens técnicas operam em movimento, e também pois era urgente devolver aos patrocinadores caricatos registros de membros da expedição sentados sobre caixas de mostarda, ou ilustrações aos relatos cuja exclusividade havia sido negociada com os periódicos antes mesmo das viagens acontecerem (ou ao menos antes dessas terminarem, como foi com a expedição norueguesa *Fram*). Projeções em palestras, em teatros e universidades, inserções em relatórios científicos e diários publicados, vendas de cartões postais e filmes em salas de cinema – alguns fluxos que não garantiam, mas que eram estrategicamente necessários para custear e promover novas expedições.

Houve um movimento, portanto, em que emergiram *feituras* de imagens, com implicações tanto sobre as práticas científicas, como literárias e de entretenimento. Youseff (2010) sugere a expansão de um campo de visualidade do continente antártico, a partir do qual podemos compreender relações de poder implicadas na paisagem emergente e seus atravessamentos prático-discursivos. Nesse sentido, as imagens não são apenas recursos expressivos, elas efetivamente criam conhecimento.

A pesquisa que proponho para as fotografias antárticas integra o projeto *Paisagens em Branco*, o qual pretende, entre os seus objetivos principais, compreender como aconteceu a ocupação do continente por grupos invisibilizados, tecendo discursos anti-hegemônicos e narrativas alternativas. Os personagens da *Era Heroica*, por sua vez, têm sido protagonistas (em realidade, poucas personalidades selecionadas desse contexto) dominantes de sua historiografia, e foram justamente esses que popularizaram as práticas de fotografia na Antártica e suas publicações. Desta maneira, a partir de imagens gráficas e suas tecnologias, especialmente as fotográficas, meu trabalho propõe um novo olhar à discussão de aspectos já não centrados na heroicidade dessas pessoas,

mas como, a partir dos materiais produzidos em suas viagens, foi construída uma visão generalizada da Antártica – uma visão que se sustenta até mesmo por aqueles que nunca estiveram lá.

O objetivo central de minha pesquisa é, portanto, analisar a *feitura* de imagens na Antártica no início do século XX a partir de uma perspectiva arqueológica, a fim de entender como emergem estabilizações específicas de sua paisagem e atributos articulados ao continente. Em outros termos, pesquisar a *Antártica* como efeito de um fenômeno de observação, uma estabilização situada, na qual investigo a agência da imagem. Com a filosofia flusseriana, isso tem outra importância: “se quisermos decifrar imagens técnicas, cometemos um erro ao analisarmos apenas o que elas mostram” (2018:64). As propriedades determinadas pela imagem não se encerram apenas na camada da figura, distribuindo-se por diferentes níveis.

Como podemos compreender a mecânica dessa específica formação estratigráfica? Seus eventos e dinâmicas de deposição? Quais camadas emergem e o que podem informar sobre as imagens? Como elas se comportam?

Perguntas complexas, às quais tento articular respostas parciais. Em certo modo, são questões realmente estratigráficas, pois tratam-se de camadas materiais adicionadas uma a uma – o suporte (a placa de vidro ou filme plástico), o fixador, a emulsão, a imagem composta, o retoque, a edição, a coloração...e essa configuração se deve à emergência de tecnologias fotográficas específicas, que abordo em narrativas situacionais, densas, mas não exaustivamente.

Em certo modo, são questões também arquitetônicas, pois tratam-se de ordenações que incidem sobre fisicalidades, sobre organizações espaciais - os abrigos antárticos e navios passaram a ter salas de revelação, e os fotógrafos, muito frequentemente, foram homenageados na toponímia da paisagem antártica. Além, é claro, da arquitetura de *uma Antártica* como a maior parte da população conhece, apenas *através de imagens*. E ainda são questões diplomáticas, pois tratam-se de camadas que estabilizam a existência de um continente de acesso restrito e estatuto de exceção na ordem global, camadas que agem como patrimônio histórico de nações diversas e que são determinantes na estabilização política de um lugar tão pouco frequentado. Tais aspectos apresentam mais um desafio à reificação disciplinar e suas clássicas mensurações: as fotografias compõem dinâmicas de *fazer-futuros*, como estabilizações patrimoniais, se pensarmos em termos propostos por Harrison (2018).

A tese é dividida em duas partes. A primeira delas é composta por três capítulos dedicados a debates teórico-metodológicos, nos quais proponho articular, na trajetória da própria arqueologia, algumas resoluções locais em que a imagem passa de instrumento *incidental, ornamental, funcional*, para objeto de conhecimento científico, “que trata as imagens como modelos científicos de realidade objetiva”, “produtoras de formas de entendimento” (Mitchell, 2018:25; 2018:220). O último capítulo da primeira parte é tanto o resultado desse esforço, como uma proposta inicial de *design* de escavação. A segunda parte é composta por mais três capítulos, nos quais aplico a metodologia proposta na análise de imagens fotográficas antárticas. E, nessa empreitada, sugiro começar com a coleção fotográfica do pupilo mais inesperado de Herbert Ponting - o capitão Scott -, composta por 109 imagens.

O capítulo I, *Experimentando imagens com a arqueologia, algumas condições iniciais*, entrelaça episódios da institucionalização da disciplina, como a mudança de propósito em conhecer o passado (Schnapp, 1996:275), e práticas de *feitura* de imagens desenvolvidas nessa trajetória (Dixon, 2005:115; Moser e Smiles, 2005:04; Guha, 2012a:35). Esses episódios deram “corpo” à arqueologia, também literalmente, emergindo o corpo do arqueólogo (ou o mais próximo que temos da ideia moderna de arqueólogo, lembrando Funari (2013:23)); como corpo especializado que tende a especializar os corpos que observa.

Como um esboço genealógico das *condições iniciais* - constructos teóricos ativamente inaugurados durante a *feitura* intelectual (Kirby, 2020) -, sobre a prática de fazer e citar imagens, o capítulo se pretende uma aproximação aos *modos de observação* engajados por antiquarianistas e arqueólogos. Dialogando com Schnapp (1996) e Crary (2012), desenvolvo o argumento de que o conjunto de aparatos, premissas técnicas e projetos concernentes ao *modelo epistemológico* e *modo de observação* da *camera obscura* compôs uma prática de visão descorporificada também no conhecimento do passado humano: o observador não via “sua posição como parte da representação” (Crary, 2012:47), tecendo narrativas centradas na visão mecânica do mundo. Tal operação era o suficiente para constatar atributos físicos e autenticidade dos objetos do passado, que existiriam como tal, independentemente do método de observação engajado.

O modelo *fixista* da *camera obscura* seria desafiado por pesquisas sobre a visão humana que sugeriam a existência de imagens pós-retinianas e um sistema de percepção complexo, vulnerável a falhas e que necessitava ser disciplinado. Nesse movimento, o corpo do observador se diferenciava do proposto no modelo epistemológico anterior, assim como o corpo da luz, com as teorias corpusculares, emergindo um novo modelo, o da *camera fotográfica*. Embora mantendo, e mesmo potencializando, a ilusão referencial, devido à aparente independência dos aparatos técnicos (Crary, 2012:127), era compreendido que o conhecimento “tinha condições anatomofisiológicas” (Foucault, 2016:440). Observar fazia-se, então, disposição corporal com orientação teórica, sob influência da ciência positiva comtiana.

A arqueologia, em vias de institucionalização, respondia com orientações teóricas específicas, como os métodos comparativos, sugerindo cronologias e sistematizando informações importantes ao pensamento arqueológico – localização geográfica, contexto e objetos. Entre as suas práticas de fazer imagem, passaram a coexistir desenhos e imagens técnicas: fotografias. Eles informavam diferentemente. Enquanto aqueles reorganizavam a visualização das dimensões espaciais dos sítios arqueológicos, essas reorganizavam a visualização de dimensões temporais do campo social da pesquisa. Com diferenças ontológicas significativas (*ver* Flusser, 2018:21), ambas as modalidades da imagem operavam como *registro* na prática científica arqueológica.

Demoraria, ainda, para as imagens serem assimiladas à disciplina como corpo arqueológico, passíveis de análise e compreensão, e abordo esse aspecto rapidamente a partir das historiografias propostas por Moro Abadia e Gonzalez Morales (2003, 2004, 2013), e Molyneaux (1977, 1998). Durante a primeira metade do século XX, a arqueologia se dedicava a análises de imagens pleistocênicas com grande receio de extrapolar a descrição científica. Foi com o impacto de desenvolvimentos da história da arte, especialmente em *Art and Illusion*, de Gombrich (1956), que métodos de interpretação racional emergiam, como propostas que precisariam da validação dos pares, portanto, aparentemente mais seguras.

Pouco tempo depois, Pigott (1965; 1978) publicava reflexões a respeito das produções imagéticas da própria disciplina e suas simbologias. As imagens em *feitura* pelos arqueólogos poderiam ser, então, compreendidas e tratadas como elementos comunicativos. Em passagem, abordo as metodologias de Vinnicombe, a fim de

articular mais uma inovação na história do pensamento arqueológico, quando as imagens se deslocam de objeto de pesquisa à etapa inicial do conhecimento: entendia-se a imagem por se fazer imagens, como com os decalques de Sehonghong, em convenções pictóricas compartilhadas pela comunidade acadêmica. Todos esses atravessamentos abriram caminhos a novos temas e temporalidades compreendidos pela disciplina, além do exercício reflexivo sobre a sua própria produção.

O capítulo 02, *Arqueologia das imagens gráficas*, pretende compreender a assimilação das imagens gráficas como objeto de pesquisa arqueológica. Herdando as discussões a respeito da natureza da observação científica, que emergem com a filosofia da ciência nos anos 1960 e 1970, arqueólogos desenvolvem reflexões sobre a visão disciplinar como habilidade treinável (Gibbons, 1990:07) e sobre as imagens que são disponibilizadas ao público não-arqueólogo (Gero e Roots, 1990).

Durante a década de 1990, conferências e encontros acadêmicos passam a estruturar o debate em uma nova área temática – a *Arqueologia das Representações*. Potencializada com a crítica feminista às desigualdades de gênero em representações imagéticas, que eram reproduções sobre as quais pouco se comentava, ela concluía que as imagens da própria disciplina precisavam ser substituídas a fim de corresponderem a um rigor científico mínimo e de se tornarem informativas sobre evidências arqueológicas reais.

Na tentativa de substituições, notou-se que a imaginação arqueológica não articula apenas dados empíricos, mas também o imaterial, o não quantificável, o sensorial. A questão das imagens não poderia, portanto, assumir a função de autoridade objetivante, a propor cartesianas reconstruções inspiradas em um ideal de “realidade pura” (Hitchcock, 1999:130; Molyneaux, 1999:135). Afinal, seria um retrocesso ao campo crítico que se ampliava, sempre em debate com a teoria feminista e a pós-estruturalista. Discussões emergiam sobre a qualidade objetiva das imagens (Shanks, 1996:82) e os condicionamentos de nossa própria imaginação (Moser, 1998), e se fazia útil ao debate pesquisar cada vez mais sistematicamente as convenções e os atributos das imagens da arqueologia (Moser, 2001:268).

A *Arqueologia das Representações*, se conforma, então, como importante linha de pesquisa dedicada a analisar imagens da própria disciplina a partir de abordagens hermenêuticas e semióticas. Elaborada nos anos 1990, sobretudo com Stephanie Moser,

seu lastro inaugural reside nas primeiras aproximações propostas pela série de artigos que Piggott participa, na década de 1960. Percorrendo os debates impulsionados nos últimos trinta anos, sugiro, como sistematização inicial, que ela seria uma entre cinco linhas de pesquisa desenvolvidas sobre imagens gráficas em nosso campo epistemológico.

A segunda linha de pesquisa, a *Arqueologia das imagens gráficas*, de fato, aborda a imagem como objeto, considerando entre os fenômenos a sua composição físico-química, bem como a sua emergência, circulação, recepção, conservação, restauro e arquivamento. Como linha interdisciplinar, é desenvolvida com maior rigor entre arquivistas, conservadores, historiadores da arte e mídia, sociólogos, antropólogos, etc., engajando *os Novos materialismos* e preocupando-se não apenas com a imagem, mas com os efeitos de materialidades específicas. É precisamente nessa linha que proponho desenvolver a presente pesquisa.

A terceira linha, *Arqueologia das feitura de imagens*, é focada, como sugere o termo, nas práticas: analisando e propondo experimentações narrativas e textuais que elaborem processos criativos de imagens e fluxos epistemológicos. Articula, comumente, etnografia e historiografia, atualizando questionamentos caros ao pós-processualismo. A quarta linha, *Arqueologia/Arte*, é transdisciplinar e mobiliza a potencialidade artística no/do fazer arqueológico, desafiando lógicas previamente estabelecidas, inclusive visuais. Uma característica interessante é que ela costuma desenvolver projetos de pesquisa mais longos, e se pauta em produtos in/tangíveis. A quinta linha, *Tecnologias de Imagem aplicadas à Arqueologia* articula pesquisas diversas sobre ferramentas para produzir, processar, arquivar imagens técnicas, úteis às análises de artefatos e sítios arqueológicos. Sustenta, geralmente, objetivos técnicos e instrutivos, bem como a proposição de protocolos.

Depois da sistematização das referências em linhas de pesquisa, proponho um breve debate sobre uma questão inescapável às análises imagéticas, *o representacionismo*. Constructo problemático, que tende a transfigurar ontologias em epistemologias (Alberti e Marshall, 2009 e Viveiros de Castro, 2003), ele se impõe como abordagem naturalizada, tecendo nossos pensamentos sobre a imagem ao longo da história da disciplina. Porém, como argumento, a operação da representação implica uma configuração absurdamente complexa e onerosa, cuja adequação precisa ser severamente questionada. Mesmo em contextos como o de minha pesquisa, sobre

práticas ocidentais de conhecimento nas quais haviam implicações de representação, como na recepção das fotografias, é preciso fazer um exercício de visibilização de outras operações da imagem, defendendo que existam experimentações com a prática fotográfica nas quais *representação* não conforma a operação exclusiva.

Por fim, o capítulo dois fundamenta aspectos cruciais do *design de escavação* que proponho no terceiro capítulo. Pautado nas possibilidades emergentes com arqueologias históricas e do passado recente (Hicks e Beaudry, 2006; Gonzalez-Ruibal, 2019), condicionante apresentada pela fotografia enquanto objeto relativamente novo na história humana, ele sugere uma inversão do núcleo filosófico da arqueologia, ao pensar em superfícies como espaços de perplexidade e não de resolução. A arqueologia como dispositivo se vê afetada por essa configuração, propondo a observação de camadas materiais-discursivas que não se encontram abaixo da terra, fazendo emergir um diferente *arqueológico* (Gnecco, 2012:10-17).

O capítulo três, *Design de uma escavação atípica: Arqueologia das fotografias históricas da Antártica*, começa com uma prospecção de imagens sobre o continente Antártico, expondo os cortes teóricos que estabilizam o *arqueológico* em questão. Antes de ser objeto da arqueologia, a imagem fotográfica emerge como objeto em diferentes disciplinas, e percorro alguns desses caminhos a fim de expor como se constituem as minhas *condições iniciais*. O *plot twist* da narrativa consiste na compreensão proposta pela filosofia da fotografia flusseriana de que a imagem fotográfica é uma espécie de imagem técnica, e que, efeito de um aparelho, ela não representa, e sim *modela e propõe* (Flusser, 2015b:31; 2019:108).

Flusser continua o argumento sobre a dificuldade “de que nos ressentimos ao emergir da profundidade para a superficialidade” – aqui ele se refere à figura, que, em si, encobre o “nada”³. Em seu elogio à superficialidade, não é necessário buscar a profundidade hermenêutica ou semiótica dessa superfície figurativa, e sim olhar para o lado contrário ao qual aponta a flecha. Pensando com a arqueologia, é preciso trazer outras coisas, que pareçam estar em outras camadas, em níveis longínquos, periféricos - ou mesmo aparentemente desconectados da figura, como conjuntos separados de preocupações -, para o balde e a peneira.

³ “As imagens técnicas são flechas de trânsito que apontam caminhos rumo ao nada, a fim de dar rumo a vidas no próprio nada” (Flusser, 2018:54).

Saber o que uma imagem significa seria, portanto, buscar uma aproximação aos programas do dispositivo/aparelho e aos demais programas que compõem o fenômeno de observação. A partir disso, com a teoria do realismo agencial baradiana (Barad, 2017), compreender como diferentes programas em difração determinam alguns efeitos emergentes. Em linhas gerais, o objeto de análise passa do estado da matéria (“a fotografia”) à configuração da observação (o fenômeno do qual a imagem é efeito). Isso quer dizer historicizar intra-ações materiais-discursivas, e, engajando a arqueologia, compreender como a materialidade é fator ativo no fenômeno. Sugiro, como estabilização do *arqueológico*, por fim, a *imagem-fenômeno*. Está delineada, então, a unidade de nossa pesquisa.

Engajando a arqueologia como dispositivo de observação, emergem com os agrupamentos de fotografias vestígios de ocupações humanas específicas, a compor a(s) paisagem(ns) antártica(s). Devido ao potencial informativo de tais materialidades, proponho que os agrupamentos, ou *coletivos*, sejam pesquisados como *sítios arqueológicos*. A coleção de imagens de Scott seria um corte do sítio arqueológico composto pelas fotografias da expedição *Terra Nova*, por exemplo. Articulando essa proposição à ideia de *imagens-fenômenos*, cada sítio arqueológico é composto por fotografias que agem como *setores* a serem escavados, a fim de compreender o fenômeno de sua emergência e o modelo proposto pela imagem.

A primeira etapa da análise proposta sobre um setor é a varredura de **superfície**. Nela emergem elementos figurativos e não figurativos que conformam depósitos de interesse arqueológico, evidenciando edições, retoques, tonalizações, colorações, etc. É possível descrever a superfície enquanto camada separada, porém, faz-se inviável compreendê-la como unidade independente das camadas programáticas. Após a análise de superfície, existem duas escavações diferentes de uma fotografia, a depender do objetivo da pesquisa. Para delimitar estas escavações, desenvolvi alguns conceitos e práticas (como a “escavação em profundidade” de *fotogradículas* e a “escavação em extensão” de *fototículas*), que serão explicados nesse capítulo.

A metodologia sugerida permite a observação da fotografia a partir de três componentes básicos, em síntese: há uma **superfície**, em que podem ser compreendidos elementos figurativos e não figurativos como locais de interesse arqueológico; há **camadas programáticas** que se movimentam de forma a afetar a emergência da superfície, como os *jogos de permutação* sugeridos por Flusser (2018:85); há, enfim,

um **sistema** no qual tal fotografia circula, que influencia, também, as configurações anteriores. Seguindo a síntese e a aplicabilidade do método, o capítulo três termina com a reflexão de outro desafio à arqueologia que se propõe: as imagens em análise são matrizes digitais, motivo pelo qual me dedico apenas à varredura de superfície e à observação de *fototículas*.

No capítulo quatro, *Das superfícies aos programas e sistemas*, é iniciada a aplicação do método. Tendo início com a coleção de imagens fotográficas de Scott, como mencionado, partimos da superfície de uma foto (um setor) às outras superfícies que ela leva, mapeando programas e configurações das camadas programáticas *entre diferentes sítios arqueológicos*. No capítulo cinco, *Jogando com os aparelhos: aprendizados, malabarismos e acidentes*, desenvolvo escavações em níveis específicos do momento de feitura da foto, o momento da performance fotográfica, em quatro diferentes *setores*, de dois diferentes *sítios*. Por fim, o capítulo seis, *Sistemas: Migrando imagens, remagicizando textos*, analisa algumas migrações das imagens ao voltarem do continente Antártico, em três fluxos diferentes: jornalísticos, editoriais e performáticos.

Ao fim desse trajeto concluo, com Silvio Gallo, que “não é pouco, o que pode a imagem”. **Ao toque da vista**, superfície que se mostra ao olhar, como vasto sentido a transbordar com outros. **Ao alcance da imagem**, todas as suas extensões e atravessamentos, com os quais tal mundo emergiu estabilizado e se sustenta.

Minha pesquisa é, portanto, um exercício criativo e filosófico de escavar sítios arqueológicos fotográficos, que emergem superficialmente. O significado das imagens técnicas é recuperado, não por uma lógica de *re-ordenação* dimensional (em altura ou profundidade), mas pelo mapeamento de imbrincadas intra-ações que as possibilitam emergir em estratigrafia superficialmente extensa (camadas de significado), e em alguns caóticos efeitos que produzem. Incluindo corpos que emergem juntos, como, decisivamente, o meu, arqueóloga. Em meio a tudo, a escavação continua sendo um campo de sensorialidade, tal como proposto por Hamilakis,

(...) against the idea that what we do when we excavate is to record, to re-materialise a ‘dead’ archaeological record. What we do instead is to enact and help constitute an affective and sensorial relational field. In this process, heterogeneous archaeological assemblages are disassembled and new field

assemblages are brought about, in the shape of the things that are declared archaeological artefacts, the various paper and digital documentar outcomes, as well as the informal and not officially archived digital and embodied memories of the experience. Another way of describing this process of re-assembling within this relational field is to talk about it, following or rather paraphrasing Rancière (e.g.2004), as the *re-distribution of the sensible*: the rearrangement of the various material and sensorial components into new assemblages that can engender new sensorial, affective, but also political possibilities. Generating new conventionally understood knowledge thus is only one possible outcome of this process, amongst many. (2021:254-5).

Afetos sensíveis da assimilação de tais imagens e da própria Antártica, durante a expedição do Leach, compõem *o design* dessa escavação, que é ora sistemática e formal, ora poética, ora simplesmente imagens e memórias em fluxos de atravessamentos incoerentes, como uma confluência entre pesquisa e diário.

Capítulo I Experimentando imagens com a Arqueologia, algumas *condições iniciais*¹

One image, multiple stories. One image, a duplicate present. One image, a multiple past. It is therefore clear, as Bruno Vandermeulen emphasizes that “instead of taking photos, you are making images”, or as Connie Svabo and Michael Shanks put it – “you are entering a mode of engagement.” (Nicolae, 2015:237).

“Que a história da antropologia, como a reconheceríamos hoje, e a da fotografia têm seguido trajetórias paralelas”, Pinney (1996:29) já nos contou. Que se valem de procedimentos muito parecidos para adquirir poderes de representação, também foi uma tese apresentada pelo autor. Ele constata a coincidência do estabelecimento da Sociedade de Proteção aos Aborígenes (1837), e da Sociedade Etnológica de Londres (1843), com o primeiro exemplar de daguerreótipo bem sucedido (1837) e a apresentação pública de “ilustração fotogênica” de Fox-Talbot (1839).

¹ *Condições iniciais*, como escreve Kirby (2020), são condições ativamente inauguradas durante a feitura intelectual. São diferentes de “condições iniciais” como articulado pela física newtoniana, que implicam na primazia do objeto, dos “values of position and the momentum of an object at any given moment of time”, como define Barad (2008:175). Kirby propõe o termo enquanto discorre sobre a reprodução de binarismos tais quais “natureza e cultura”, “matéria e ideação”, etc., não entre os estruturalistas, mas na própria Teoria Crítica (analisando Butler e Latour, por exemplo). A autora argumenta que nossas proposições podem se deparar com limitações por preservarem, como condições iniciais, efeitos da observação de paradigmas filosóficos anteriores. Assim, emergem como premissas e são tomados como realidades primordiais, quando se tratam, de fato, de efeitos de observação estabilizados em uma situação científica específica, respondendo a uma série de configurações. Fazer uma genealogia das condições iniciais é compreender como efeitos de fenômenos de observação são estabilizados como novos pontos de partida, ativamente engajados na prática científica. É considerando esse movimento que Kirby desenvolve suas proposições fundamentais: o excepcionalismo humano, suas expressões culturais, tecnológicas e científicas não conformam o “outro” da natureza. As ciências, ideias e conceitos não funcionam “fora” da matéria. O corpo não é o “outro” da mente. Desestabilizando condições iniciais, que até mesmo algumas teorias críticas teriam aceitado como realidades primordiais, “nós entramos numa zona muito diferente de possibilidades políticas” (2011:68), que não se pautam no binarismo lógico e muito menos em um sentido de identidade humana absoluta.

Há, entrelaçadas a elas, histórias da Arqueologia. As sociedades etnológicas, bem como os museus desse período (o Museum of Ehtnology de Leiden, inaugurado na Holanda em 1837, e o Nationalmuseet, na Dinamarca, em 1807, como exemplares), organizavam objetos arqueológicos a fim de expor a variedade de tecnologias relacionadas ao passado humano (Bruno, 1996:299). Constatado, ao modo de Pinney, a coincidência da fundação do Instituto de Correspondência Arqueológica (Roma, 1828) e da Sociedade Arqueológica de Atenas (1837), da Sociedade Francesa de Arqueologia (1834), entre muitas outras imbricadas - mas também paralelas - às instituições antropológicas, ainda mais disseminadas a partir da metade do século XIX (Brito, 2018:91). Posteriormente, o surgimento das associações profissionais, como Associação de Arqueólogos Portugueses (1863), dava corpo à institucionalização da arqueologia, também literal, a partir do *arqueólogo* - ou da figura mais próxima da ideia moderna de arqueólogo (Funari, 2013:23).

O advento da *arqueologia* - e do *arqueólogo* -, bem como do *corpo do arqueólogo* - e do *corpo arqueológico*-, aconteceu com mudanças tecnicamente orientadas e, principalmente, institucionais, conduzidas pelo deslocamento no propósito de conhecer o passado, para o qual as experiências anteriores não forneciam recursos ou soluções adequadas (Schnapp, 1996:275; Bicho, 2006:31). Embora remeta, de fato, a um “advento”, com a promessa ocidental de “iluminação” sobre o passado, trata-se, em realidade, da impossibilidade de “arqueólogo/arqueologia” enquanto entidades independentes. Ou seja, um efeito de *emergir*, como emergem fenômenos na teoria baradiana (Barad, 2007). Emergem arqueólogos e arqueológicos como gestos e ações que performam o corte de sua própria possibilidade.

E assim, emerge o *corpo do arqueólogo*, composição moderna, um corpo que tende a se especializar enquanto articulação de elementos institucionais e onto-epistemológicos nas práticas de arqueologia. Como essas práticas se relacionaram com a *feitura de imagens*? Penso que, a princípio, elas se situam em uma configuração em que conhecer o passado era cada vez mais sobre posicionar-se no mundo enquanto *observador* e herdeiro de uma humanidade anterior ainda bastante confusa.

O observador imóvel, a forma das coisas e a *camera obscura*

Interessados pela materialidade do passado ilustravam, faziam imagens gráficas como aquarelas, croquis, pinturas. Eram antiquarianistas, colecionadores, cónsules que *registravam* ruínas, artefatos e escavações, apostando na ilustração como espécie de *argumento factual*. Assim, James Douglas se referia às suas aquarelas das escavações nos sepulcros saxões, publicados em *Nenia Britannica* (1793), enquanto “the facts here established” (*apud* Moser e Smiles, 2005:04). De maneira semelhante, Piranesi (1760) publicava imagens das relíquias romanas propondo técnicas de apresentação a fim de sacralizar tais objetos, em projeto articulado ao papado (Dixon, 2005:115).

O poder informativo das *representações gráficas*, como argumenta Guha (2013:06), era bem conhecido por esses atores e bastante explorado. Com ele, comprovar e salvaguardar eram funções atribuídas às imagens visuais, ou melhor, efeitos esperados delas (*ver* Hissa, 2015). A pressuposição de tais efeitos convergia com as técnicas de observação praticadas no século XVIII, informadas pelo *modelo epistemológico* da *camera obscura*, como teorizado por Crary (2012).

Camera obscura é uma tecnologia – ou um conjunto de projetos, premissas técnicas e aparatos – que migrou da Grécia aos países árabes e, posteriormente, se espalhou pela Europa, pelo menos desde Aristóteles (Mannoni, 2001:32). Sua fórmula é composta basicamente por um ambiente escuro e uma fonte de raios de luz, com um orifício entre os dois, e bem posicionado, um observador humano. Foi popularizada em sua versão portátil, como entretenimento e ferramenta de criação artística.

Do final do século XVI ao final do século XVIII, a *camera obscura* foi engajada para explicar a visão humana, especialmente em Kepler², e para “representar tanto a

² A analogia da visão humana com a *camera obscura* foi engajada anteriormente por Porta, Leonardo, Alhazen e finalmente, Kepler (Tossato, 2007:497). Com Kepler, a separação do fenômeno óptico e das sensações foi, por um lado, fundamental para a proposição de uma óptica geométrica. Por outro lado, entretanto, o olho passa a ser aceito como elemento passivo e mecânico (Tossato, 2005:440). As implicações das imagens formadas na retina como possibilidade de representações não exatas, conforme conclusões de Kepler, não foram automaticamente incorporadas à filosofia do conhecimento, persistindo a correspondência entre objeto e visão do objeto, posto que dependa e resulte do componente mecânico. Com Descartes, as sensações voltam à pauta, se assemelhando também a processos mecânicos, interpretados pela *alma*. O ajuste dos defeitos decorrentes da percepção (desfoque e inversão da imagem) feitos pelo cérebro contrariam a possibilidade de similitude, mas,

relação do sujeito perceptivo quanto a posição de um sujeito cognoscente em relação ao mundo exterior” (Crary, 2012:35). Crary argumenta que, portanto, não se pode reduzi-la à um objeto tecnológico ou à um objeto discursivo: a *camera obscura* é, nas palavras do autor, uma *assemblage*, simultaneamente máquina e enunciação. E, note-se, *assemblage* completamente distinta da câmera fotográfica, por pertencerem a “ordenações fundamentalmente diferentes da representação e do observador, assim como da relação do observador com o visível” (*ibidem*, 2012:45), rompendo com uma das genealogias tecnológicas mais clássica no estudo dos aparatos visuais³. Os princípios estruturais compartilhados por elas seriam menos relevantes do que os aspectos que são, entre elas, diferenças, como veremos adiante.

Um observador imóvel e atento à imagem, isolado num quarto fechado e escuro (respondendo à operação de individuação do aparato), narrava os efeitos visíveis dos raios de uma fonte de luz, ou seja, da exterioridade objetiva (o necessário distanciamento do mundo). Centradas na visão mecânica do mundo e no processo narrativo correlato, as informações sobre o passado foram então apresentadas como uma imagem projetada na *camera obscura*: estar diante de um objeto era suficiente para constatar características e atributos físicos, especialmente a forma, e assim, levantar questões sobre a sua autenticidade. Como argumenta Thomas, havia um abismo entre presente e passado, “constituído pela qualidade inerte dos remanescentes artefatuais” (2008:05).

A operação, apesar de exigir condições físicas bastante específicas, fundamentava-se na descorporificação da visão e na marginalização do corpo: “a câmera escura impede *a priori* que o observador veja sua posição como parte da representação” (Crary, 2012:47). *Aquilo que é se manifesta ao olho*, como no postulado de visibilidade de Blumenberg (Kittler, 2016:45), desenhos de ruínas e de objetos do passado seriam manifestação da existência autônoma do mundo, independentes da observação. Em tal

novamente, o processo se inicia mecanicamente e o racionalismo é o recurso capaz de estabilizar a realidade, a depender do método. O plano de fundo dessas proposições é o *oculocentrismo*, a relação entre a mente e a visão que, privilegiada frente aos demais sentidos, limitava as experiências de conhecimento derivadas da visão como as formas legítimas de conhecimento do mundo (Thomas, 2008:04). A câmera obscura foi um aparato importante para Newton desenvolver os experimentos que proporião teorias alternativas aos fenômenos luminosos. Ver também Donatelli, 2008; Zemplén, 2005:267; Martins e Silva, 2015.

³ Genealogia afirmada pelo próprio discurso de Fox-Talbot, importante lembrar, quando narra a invenção do seu aparato, o talbotiόtipo, a partir do desejo de gravar, de forma durável, as imagens projetadas pela câmara escura (1844:06), presente também nos discursos de apresentação do daguerreόtipo na Câmara dos Deputados em 1839 (Benjamin, 2017:53).

modelo, os olhos do observador funcionam como um aparato neutro e substituível por um cristal, ou mesmo um olho de boi, como instrui Descartes (1644 *apud* Crary, 2012).

Kittler (2016:55) menciona uma curiosa característica, se referindo à explicação do aparato feita por Shannon (1949): os raios da fonte de luz que passam pelo orifício interceptam as luzes difusas do ambiente, criando assim a nitidez da projeção. Ele trabalha, portanto, como um filtro de ruído. Esse fenômeno provoca a atenuação do sinal, que é a implicação de um filtro, o que contribui para que tenha sido um aparato especialmente eficaz na Itália, como lembra o autor, “o país da Europa Ocidental com o Sol mais claro”. Locke (1999:88) [1689] se atentou a esse efeito e sugeriu, sob um sol bastante diferente, que a recepção não seria neutra, mas seletiva, permitindo “excluir tudo o que for desordenado e desregrado” (Crary, 2012:49). Constatações dessa espécie, pautadas na confiabilidade da razão, contribuíram também para a difusão do aparato nas práticas da revolução científica.

Apesar da migração milenar da *camera obscura*, os efeitos de operacionalização do próprio olho e de fornecimento de uma análise (quase) automática da imagem são situados no enfrentamento da condição teológica da visão e da imagem – o que aconteceu em experiências como a de Brunelleschi no século XV e de Leonardo da Vinci, no século XVI, como situa Kittler (2019) [1986]. Esses efeitos compõem diversas continuidades, como as controvérsias às narrativas bíblicas. Os *observadores* do passado humano se encontrariam, alguns séculos depois, enfrentando a condição teológica do argumento antediluviano a partir desse mesmo modelo.

Como observamos na pesquisa de Schnapp (1996), quando o encontro com diferentes artefatos e fósseis colapsava o sistema explicativo da teoria antediluviana, ao encarnarem histórias incompatíveis com o projeto de conhecer o passado daquele contexto, o modelo epistemológico da *câmera obscura* era ainda mais engajado, recorrendo a imagens gráficas: os relatórios publicados por Schmerling, em 1834, eram fartamente acompanhados por desenhos de ossos humanos encontrados nas cavernas de Liege, as imagens nos trabalhos de Perthes em Abbeville, contexto decisivo no reconhecimento da antiguidade humana, impactaram profundamente os debates decorridos entre 1830 e 1850 (Reyero, 2001:165).

Frente aos desafios teóricos, a produção de conhecimento sobre o passado gradualmente explicitava a necessidade de criar uma tipologia de objetos conjugada a

uma ordenação cronológica. Isso aconteceu entre os debates da paleontologia e da geografia, contexto em que Lyell publicou os volumes de “Os Princípios de Geologia”, nos primeiros anos de 1830, defendendo o princípio do uniformitarismo. As ferramentas estavam dispostas em campo: sobreposição era uma ideia que completava quase duzentos anos de anúncio (desde os fósseis de Steno (Trigger, 2004:52)), a noção de estratigrafia vinha sendo aplicada, mas precisava compor outros níveis de informação. O passo foi dado por físicos, farmacêuticos e naturalistas (*ver* Schnapp, 1996), não conformando uma resposta de um nicho disciplinar especializado, mas de um enfrentamento epistemológico complexo, uma vez que não tenha sido (caso pudesse de alguma forma ser) apenas sobre conhecer, e sim sobre realizar um diferente projeto de humanidade.

A sugestão de um passado humano em continuidade com a natureza, como narrativa do absurdo, duvidada muitas vezes pelos próprios proponentes, dessa vez não se acumularia às proposições lançadas ao fogo da Inquisição (como Isaac De La Peyere, 1655) ou ao esquecimento (John Frere, 1797) (Bicho, 2006:33). Como recursos para interceptar teorias bem estabelecidas, a importância das técnicas de observação na epistemologia, e a configuração que um campo de visibilidade científica instituía com as possibilidades ontológicas de realização, reforçaram os argumentos transformistas. Esses argumentos tinham o respaldo na suposição de um progresso linear e universal – *L’homme est passé de l’état le plus infime à la forme la plus parfaite que la nature lui permis d’atteindre. Ce développement est moral et intellectuel* (Nilsson, 1868:02, *apud* Moro Abadia, Gonzalez Morales, 2003:124)⁴, e na tríade conceitual que se estabelecia enquanto base da *ciência do passado: tipo, tecnologia e estratigrafia* (Schnapp, 1996:300). Em contrapartida, ou em contraponto, o modelo da *câmera obscura* materializava uma proposição fixista e seria, inevitavelmente, afetado.

⁴ Uma discussão aprofundada, relacionando trabalhos da década de 1830 com esforços anteriores (e posteriores), pode ser lida em Daniel (1963; 1975); Van Riper (1993); Bahn (ed) (2014); e, novamente, em Schnapp (1996).

O observador corporificado, o outro e os relógios de ver

Nas primeiras décadas do século XIX, a física e a fisiologia iniciavam a proposição de uma noção de observador completamente diferente do modelo da *câmera obscura*, seguindo os delineamentos de Crary⁵. Um corpo que não recebia mecanicamente as imagens - via, ativamente, produzia suas próprias imagens pós-retinianas, como elaborado por Goethe (2013) [1810], e que extrapolava em afetos e sensações com relativo descolamento de um referente⁶. Um corpo que, enquanto perceptivo e produtor, tanto de suas próprias imagens como de significados - e de mais-valia -, precisava ser disciplinado. Foram desenvolvidos ajustes para capacidades treináveis, como a atenção, instruções prévias “do trabalhador para que ele aprenda a adequar seu movimento ao movimento uniforme e contínuo de um autômato” (Marx, 2013:492) [1867].

Foram propostas as cartografias das funções do cérebro, os sentidos compartimentados e especializados, os quais respondiam diferentemente aos mesmos estímulos. Com um plano imanente de sensorialidade, o observador estaria vulnerável à manipulação e falhas, como ressalta Crary - havia em seu corpo a capacidade inata e a faculdade transcendental de *perceber erroneamente* (Crary, 2012:91). Emergiram, assim, indivíduos a corrigir e indivíduos incorrigíveis, numa “psicofisiologia das sensações, da motricidade e das aptidões” (Foucault, 2014:287). Consolidaram-se as ciências da “psico” (Foucault, 2016:66), “patologizando a loucura pela análise de sintomas, pela classificação

⁵ Que não determina a extinção das práticas instituídas pelo modelo anterior ou de seus rastros, como descreve Crary, “Os modos de representação oriundos do Renascimento, bem como os modelos de perspectiva que vieram depois, deixaram de contar com a legitimação de uma ciência da óptica. É claro que a verossimilhança associada à construção perspectiva continuou no século XIX, mas, separada do fundamento científico que um dia a justificou, ela não podia mais ter os mesmos significados que teve quando imperavam as ópticas aristotélica ou newtoniana.” (Crary, 2012:88)

⁶ Para situar esse relativo descolamento, o exemplo das cores como classificadas por Goethe pode ser interessante: “Consideremos, em primeiro lugar, as cores na medida em que pertencem ao olho e dependem de sua capacidade de agir e reagir. Em seguida, despertam a atenção na medida em que as percebemos através dos meios incolores ou com o auxílio destes. Por fim, são dignas de nota na medida em que podemos pensá-las como fazendo parte do objeto. Chamamos as primeiras de fisiológicas, as segundas de físicas e as terceiras de químicas. As primeiras são constantemente fugidias, as segundas são passageiras, embora tenham uma certa permanência. As últimas têm longa duração.” (Goethe, 2013, s.p.). De acordo com a análise de Teixeira (2015:17), “Goethe faz algo como dar corpo às cores. Fundação de toda doutrina, segundo o próprio autor, esta seção introduz o olho na pesquisa do aparecimento da cor. Faz-se notar que, apesar deste desdobramento ser evidente, não é uma introdução do olhar na teoria, mas sim do órgão olho. Esta diferença sugere que o “olhar formal” ou “olhar artístico, cultivado intelectualmente” não é, em princípio uma prioridade para o autor; Goethe adentra sua fenomenologia pela porta da ciência, ao mesmo tempo, tem a clareza de que trazer a pesquisa para o olho carrega um sujeito (o leitor, “the beholder”) junto”.

das formas, pela pesquisa das etiologias, que ela (medicina mental) pode constituir uma medicina própria da loucura: era a medicina dos alienistas” (Foucault, 2014:271).

O corpo do observador estava se diferenciando. O corpo da luz também, com os debates iniciados por Fresnel no primeiro quarto do século XIX. Na década de 1830, as teorias ondulatórias enfrentavam as teorias corpusculares em publicações francesas, alemãs e, principalmente, inglesas, engajando um arsenal de matemáticos de Cambridge a desenvolver seus constructos (Buchwald, 1989:296-302). A popularização da teoria coincidiu com a expansão das pesquisas em óptica e, inclusive, a expansão do interesse da física sobre os efeitos da luz.

Sob esse contexto, Becquerel, que ficaria conhecido por suas pesquisas em hiperfosforescência, bem como em fotografia colorida décadas mais tarde (Bjelkhagen, 2008:132), desenvolvia experimentos para observar a influência da luz sobre substâncias químicas, especialmente sobre halógenos de prata (Fatet, 2005:147). Iniciou as observações sobre o efeito fotovoltaico em 1839, e, dois anos depois, invertia seu escopo de pesquisa – passou do estudo das reações fotoquímicas ao estudo da luz através das reações fotoquímicas (Fatet, 2005:149). Propôs, nessa nova fase, o *actinômetro eletroquímico*, para compreender a *natureza* da luz, decompondo o espectro solar visível e, posteriormente, os espectros não visíveis (p.149-150). No decorrer da primeira metade do século XIX, o modelo da *camera obscura* foi afetado e atravessado pelos elementos dessa *assemblage* e pelos deslocamentos que mobilizavam, na composição de um modelo de observação completamente diferente.

Era um ambiente intelectual que transbordava, ademais, que se expandia ao entretenimento, inundando-o com aparatos ópticos migrantes dos experimentos científicos (Crary, 2012; Mannoni, 2001). Esses aparatos eram explicitamente mecânicos – e nesse sentido a relação metonímica se realizava. Entre todas as mudanças orquestradas por Crary, das quais entrelacei apenas algumas (apesar de citá-lo continuamente) para pensarmos as técnicas de observação na produção do conhecimento, há uma tese de inspiração marxiana sobre a mudança de relação entre o olho e os aparatos ópticos. Tal relação teria se deslocado de metafórica - quando havia fundamentalmente uma semelhança conceitual, à metonímica - quando essa relação passa a ser de complementariedade, como “instrumentos contíguos no mesmo plano de atuação, com capacidades e características variáveis” (2012:127).

O *modelo da câmera fotográfica* então inclui um conjunto de projetos, premissas técnicas e aparatos mecânicos, que emergem com a configuração da relação metonímica. Apresentam certa independência do espectador, implicando a enunciação de uma relação física entre entidades aparentemente distintas, com inscrições particulares em seus corpos e virtualidades diferentes. Dessa forma, emergem com uma capacidade de preservação da ilusão referencial da *camera obscura* muito mais plena, como lembra Crary sobre a câmera fotográfica em si.

Sontag enfatiza esse aspecto: *Os primeiros fotógrafos falavam como se a câmera fosse uma máquina copiadora; como se, embora as pessoas operassem as câmeras, fosse a câmera que visse* (2019:104). Mas não é nada simples, pois à revelia da enunciação que os distingue, o corpo possível do fotógrafo e o corpo da câmera (que engloba uma diversidade de aparatos) emergem inevitavelmente juntos⁷.

Seguindo com Crary, uma das diferenças mais radicais entre as *assemblages* da *camera obscura* e da *camera fotográfica* está, portanto, nas relações corpóreas: do observador, do aparato, da excepcionalidade da imagem produzida, da situação observada e dos desdobramentos enquanto técnicas de observação. A experiência visual foi redefinida enquanto “instrumental, modificável, e abstrato, (...) uma vez que a visão passou a se localizar no corpo empírico e imediato do observador, ela passou a pertencer ao tempo, ao fluxo, à morte” (Crary, 2012:32).

Pertencer ao tempo, acontecer em etapas, fazer parte de um processo, noções com as quais a percepção (e o conhecimento do mundo) foi posta em discussão nesse período. A *camera obscura* representou a condição de simultaneidade entre exterior e interior, ao

⁷ O primeiro desses aparatos a ser expressivo como proposta de aplicação à arqueologia é o daguerreótipo. Os aparatos têm em comum pesquisas sobre superfícies fotossensíveis, articulando óptica, mecânica e química. A proposta da natureza se reproduzindo “por ela mesma”, ou por meio desses aparatos, condiz com a ilusão referencial mencionada por Crary. É importante situar que é a captação seguida pela fixação da imagem de forma relativamente independente da habilidade manual humana que emergem como condição especial desses aparelhos. Esse aspecto foi refutado de formas diferentes ao longo do século XX, especialmente pela abordagem de McLuhan (2017) [1944], argumentando que cada mídia ou tecnologia seja uma espécie de prolongamento do corpo humano (e que o conteúdo de cada meio seja, inescapavelmente, composto por outro meio). Em Flusser, cada etapa de desenvolvimento tecnológico contém todas as anteriores (Guldin, 2015:269) e suas relações corpóreas, mas ele desloca-se do foco sobre a mídia, ou o “meio”, para os *códigos* (“mídia”, para Flusser, é apenas uma má utilização do latim), estabelecendo a ideia de que “aparelho-operador” é um complexo “demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é uma caixa preta, e o que se vê é apenas input e output” (2018:23). Flusser expande sua análise para a implicação dos gestos humanos e não humanos, e das semânticas humanas e não humanas (2014), e suas ironias, como veremos no próximo capítulo.

sustentar o ideal cartesiano de contraposição. O modelo substituto emergiu com um outro aparato, o corpo, e com outra temporalidade, em desdobramentos no tempo fisiológico (Crary, 2012:100). Como “se descobria que o conhecimento tinha condições anatomofisiológicas” (Foucault, 2016:440)⁸, a partir das análises que “se alojaram no espaço do corpo” (p.439), emergia a proposição de uma *natureza* do conhecimento humano. Como tece Foucault, essa era uma entre duas espécies de análises que emergiam juntas – a segunda, que se aplicava ao estudo das “ilusões da humanidade” lembrava que o conhecimento tinha também condições “históricas, sociais ou econômicas, que ele se formava no interior de relações tecidas entre os homens (...)” (2016:439).

No domínio de proposição dessas análises ambivalentes, chamo atenção para três eventos do final da década de 1830. Eles se referem à emergência de diferentes ciências - e objetos. O primeiro se trata de uma lei francesa que inaugurava uma relação institucional entre justiça e medicina, como propõe Foucault (2014:120). O segundo diz respeito à possibilidade de a sociologia desenvolver, enquanto ciência positiva, uma visão futuroológica como desdobramento metodológico da análise de fenômenos sociais, a partir de Comte. A arqueologia, no mesmo período, inaugura a metodologia combinatória e apresenta no Museu de Copenhague artefatos - corpos arqueológicos - em ordenações cronológicas. O terceiro é a apresentação do daguerreótipo e do talbotiótipo como aparatos eficientes para otimizar o trabalho científico.

A lei de 1838, na França, a ser seguida por outros países em processos legislativos semelhantes, concedia à psiquiatria um papel administrativo, “uma certa técnica científica e especializada de higiene pública”. A partir dela, a pedido da administração prefetoral, uma pessoa poderia ser internada em hospital psiquiátrico (internação *ex officio*) por capacidade de perturbação da ordem ou da segurança pública. Duas coisas então se relacionam: termos de psiquiatria e termos de desordem e perigo social. Foucault sustenta nesse contexto uma mudança muito importante de objeto nas ciências da mente,

⁸ Esse momento marcaria, na proposta de Foucault, uma descontinuidade na teoria clássica de representação: “A episteme clássica se baseia na condição de que uma dissolução total do *signifiant* ocorre no *signifié*: nada no signo resiste à ideia de que se representa por meio dele, sobretudo quando a ordem das ideias é pensada na sua verdade como atemporal: algo é verdadeiro, de acordo com o pensamento clássico, simplesmente porque não pode ser visto de outra forma. [...] Essa premissa deixará de vigorar, quando o tempo [...] intervém na síntese da representação.” (Frank, 1983:167-168, *apud* Santaella e North, 2017:25b), “a representação que se faz das coisas [...] é a aparência de uma ordem que agora pertence às coisas mesmas e sua lei interior” (Foucault, 2016:324), as regularidades históricas inerentes aos sistemas das coisas (Santaella, 2017:25b) se colocam em primeiro plano.

Não se trata mais, portanto, dos estigmas da incapacidade no nível da consciência, mas dos focos de perigo no nível do comportamento. (...) A análise, a investigação, o controle psiquiátrico vão tender a se deslocar do que pensa o doente para o que ele faz, do que ele é capaz de compreender para o que ele é capaz de cometer, do que ele pode conscientemente querer para o que poderia acontecer de involuntário ao seu comportamento. (Foucault, 2014:121).

A ciência se volta a um mecanismo de defesa da sociedade, com uma preocupação evidente sobre a manutenção da ordem social, e as afeições sobre o corpo humano se relacionam à suas ações e comportamento potenciais. Sob mesmo contexto científico, e também sob a ótica da ordem, é instituída a Sociologia.

A abordagem analítica de Montesquieu, como inspiração newtoniana aplicada à ciência política, e inclinação científicista à inteligibilidade de dados sociais, é aceita como uma das fundadoras do pensamento sociológico - ainda mais moderna em seus pressupostos que a própria física social Comtiana, como argumenta Aron (2008) -, mas o termo em si e o impulso para a instituição da ciência específica da sociedade, foram promovidos no *Curso de filosofia positiva* de Comte, tomo IV, de 1839.

Sociologia, uma modalidade de “autoantropologia”, como brinca (seriamente) Viveiros de Castro (2018:114), estava ainda impregnada pelo conceito de humanidade enquanto unidade de uma espécie, e atrelado a ele, pelo postulado de unidade histórica da humanidade. Como proposta, a disciplina explicaria “com a maior precisão possível, o grande fenômeno do desenvolvimento da história humana, considerado em todas as suas partes essenciais” (Comte *apud* Moraes Filho, 1989:53).

O método era histórico, não no mesmo sentido da busca pela autenticidade dos antiquarianistas, mas uma historicidade engajada com o positivismo e estritamente sintática: o conhecimento do comportamento social era uma filosofia tardia (Aron, 2008:118), uma síntese possível apenas com a observação das alterações ocorridas anteriormente, afetivas e práticas, mas principalmente as relacionadas ao campo da inteligência (Souza, 2008:07). Essas seriam elementos essenciais das etapas históricas do progresso humano, e, para tanto, Comte situou-se como participante da ascensão do

modelo científico aplicado no trabalho e desenvolvimento industrial, superando a metafísica enquanto estágio intermediário, e testemunhando a decadência de um modo de inteligência teológico.

A Lei dos três Estados e a classificação das ciências (chamada de *fórmula* ou *sistema enciclopédico*), tentaram sistematizar as complexas alterações que aconteciam no campo filosófico (ou, como utilizado por Comte, num *sistema intelectual*). Toda ciência passaria invariavelmente por aqueles três estados históricos (teológico/fictício, metafísico/abstrato, científico/positivo), que implicam também o desenvolvimento progressivo de uma coerência interna. Nesse trajeto, o saber positivo se desenvolveria com o aperfeiçoamento das capacidades da *arte da observação*.

Observar, em tal paradigma, é *orientar-se teoricamente*. Do fenômeno em si às condições manipuladas e artificiais durante experimentos, a possibilidade da *observação verdadeira* é necessariamente guiada por uma teoria (ou seja, um olhar disciplinado). São enunciadas, nesse postulado, as operações e leis observacionais, tais com a comparação, a hipótese e a verificabilidade.

O “ver para prever” comtiano, recorrentemente reduzido a um positivismo vulgar e simplista (Goldfarb et al, 2012:39), atribui às ciências positivas uma capacidade de futurologia que depende da observação teoricamente orientada e tardia (ou seja, apresentaria uma potência diferente da observação aleatória de um viajante). Permitiria, portanto, certo deslocamento em que o passado se torna uma significância de atuação política sobre o futuro – o que não seria observado por qualquer pessoa, nem de qualquer maneira. Em um contexto de pretensa linearidade histórica, dinâmica evolucionista e colonialismo, os desdobramentos de tal deslocamento enquanto intervenção sobre os corpos não europeus foram/são graves.

Filologia, jurisprudência, anatomia, enfim, disciplinas comparadas – “que se tornariam motivo de orgulho do método do século XIX” - tiveram como primeira fase um comparatismo simples, como lembra Said (2007:171). A observação e a comparação sistematizada permitiriam uma expansão segura dessa tendência. No estudo do passado humano, ela foi inaugurada como método combinatório.

Em 1836, Thomsen, dispõe as coisas arqueológicas em séries, criando associações que permitiram a elaboração de uma cronologia geral (Schnapp 1996:300). Nessa proposta, o Museu de Copenhagen é formatado como o primeiro museu de arqueologia

comparativa – e Thomsen, como o desenvolvedor do sistema de documentação arqueológica, o qual inclui três valiosas informações à análise arqueológica: a localização geográfica, o contexto e os objetos.

Havia e fora reforçada uma medida de distância linear entre o civilizado e o passado, ainda que se tratassem de grupos coexistentes, no mesmo período cronológico. Assim, uma análise sociológica da insurreição dos camponeses na França, de dezembro de 1848, poderia ser apresentada tanto como sua entrada no movimento revolucionário, como um “hieroglifo indecifrável para a razão dos homens civilizados” (Marx, 2012:59).

A metáfora que associa fenômenos do passado, percepções de obscurantismo e necessária decodificação, aos fenômenos de coletivos humanos contemporâneos, tinha condições materiais de existência. A licença poética carrega o lastro da realidade, que nesse caso, era sustentado pela própria arqueologia (ainda tida como *ciência da antiguidade*). Ao aproximar-se dos métodos positivistas, a disciplina tentava se desvincular da *ciência dos antiquarianistas* e viajantes, dos empiristas desqualificados, assumindo para si a compreensão dos passados obscuros e da futurologia dos impérios.

Com ares de novidade, o daguerreótipo apresentado em 1839, foi proposto também para o registro de hieróglifos. Foi preciso fazer espaço entre croquis e esboços, entre equipamentos e habilidades anteriormente disseminadas nas pesquisas sobre o passado. Envolveu um benefício operacional evidente, afinal um daguerreótipo e uma pessoa faziam o trabalho de décadas de “legiões de desenhistas” replicando a eficiência do tempo industrial no processo científico e, especificamente apropriado para uma ciência que fluentemente argumentava em imagens, como a arqueologia (Bohrer, 2011:28; Hamilakis e Ifantidis, 2015:134). Ainda assim, não foi uma aceitação imediata, e é preciso considerar os custos e complexidade da tecnologia, entre outras questões.

Guha (2002, 2003a, 2003b, 2012a; 2013a, 2013b) articula como esse processo aconteceu na Índia durante a última metade do século XIX, em que a emergência de fotografias foi inicialmente submetida a outras práticas de imagem, principalmente aos desenhos. De maneira geral, esses continuaram a forma mais popular de registro no trabalho arqueológico enquanto forneceram um melhor *controle* da representação: uma noção dos detalhes e da escala de uma escavação considerada mais exata. Por outro lado, a fotografia prontamente serviu ao registro das comunidades próximas às ruínas arquitetônicas.

Como sustenta a autora, as primeiras pesquisas arqueológicas registraram os vestígios arquitetônicos relacionados ao budismo em seus aspectos “gloriosos”. E registraram o cotidiano das vilas próximas a eles em aspectos “precários”, de extrema pobreza. As comunidades foram retratadas como incapazes de habitar aquele passado monumental, do qual teriam até mesmo decaído. Com uma projeção escassa para o futuro, não poderiam sustentar-se sem uma intervenção que as beneficiasse, a cristianização (2012a:35; 2012b:66; 2013b:06).

Embora o discurso de exposição do daguerreótipo por Arago, como do talbotiotipo, aparato de Fox-Talbot, falassem sobre o registro eficiente de hieróglifos, o engajamento das imagens técnicas na arqueologia, em consonância às preocupações liminares da antropologia, tratava também de tornar visíveis as métricas do progresso entre grupos contemporâneos.

Se os desenhos funcionavam reorganizando a visualização das dimensões espaciais do sítio arqueológico, as fotografias funcionavam reorganizando a visualização das dimensões temporais do campo social da pesquisa. Ambos operavam o modelo estratigráfico e cronológico, sob a rúbrica de “registro”, estabeleciam enquadramentos e escolhas de escala. Flusser sugere uma diferença ontológica entre esses dois tipos de imagens (aquelas como imagens tradicionais e essas como imagens técnicas), que nos ajuda a compreender tanto a sua coexistência como os seus destinos na disciplina⁹:

Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento. Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. (Flusser, 2018:21).

⁹ Como veremos no próximo capítulo, as ilustrações utilizadas em textos arqueológicos foram os primeiros objetos visuais sobre os quais se debruçou o campo batizado de Arqueologia das Representações. As fotografias demoraram mais tempo para se constituírem objeto de análise da disciplina, *delay* que dialoga com diversas epistemologias da imagem fotográfica a partir dos anos de 1970.

Interessados pela materialidade do passado ilustravam, como dito antes, faziam imagens gráficas como aquarelas, croquis, pinturas. Também davam grande valor a registros fotográficos de viajantes como curiosidade e prova de existência de contextos exóticos. Arqueólogos ilustravam, como compreendemos então, orientando-se teoricamente. Somando as fotografias às aquarelas, croquis e pinturas, buscavam estabilizar uma ordenação temporal que era condição de sua própria existência e autonomia.

A câmera fotográfica enquanto relógio de ver, como imaginaria Barthes mais de um século depois, devido à sua mecânica e marcenaria, se alinhava a práticas materiais-discursivas que registravam uma temporalidade antes impossível, pois eram, aparatos e temporalidade, constituídos a partir dos mesmos textos científicos aplicados.

Visualismo retórico e as metamorfoses coloniais

A estratigrafia de fato compôs níveis combinados de informação, não apenas com a geologia temporalizada de Lyell, com as tipologias de Thomsen e Gehard, mas com o transformismo (e possível e oficialmente, a partir de 1859, com o evolucionismo darwinista), o positivismo sociológico, a noção temporal objetivista, a violência política colonialista e a imagem técnica. Seguindo a tese de Fabian (2013) sobre a conformação do objeto antropológico e o distanciamento temporal, podemos compreender um movimento sincronizado – o visualismo retórico, nos termos de Pinney (2003) - em função de um regime de visibilidade comum, um regime de fisicalidades (tempo e espaço) comum, e é claro, a filiação institucional e conceitual das disciplinas, que provocou tantos debates ao longo do século XX (Taylor (1948), Binford (1962), Gumerman e Phillips Jr. (1978); Willey e Phillips (1958), etc).

Sob essa perspectiva, *o modelo de observação da câmera fotográfica* e a corporificação da observação emergiram com e potencializaram a retórica colonialista, tanto com a indexicalidade atribuída à fotografia, como a partir da presença do corpo da câmera e do fotógrafo nos espaços colonizados. Metonímias do próprio império, compondo as justificações da violência, a tecnologia das roupas, dos gestos, da fala, os

hábitos – o cheiro do sabonete Pears¹⁰ -, a tecnologia mecânica de domínio da luz para captar o *real*, expressavam o alinhamento com o progresso.

Na arqueologia, são vários precursores da fotografia em campo, expoentes que relacionaram pesquisa arqueológica e prática fotográfica consistentemente, coniventes a missões imperiais e colonizadoras, herdeiros da primeira geração de Orientalistas, cumprindo função de cônsules ou ostentando trajetórias militares, o que não é uma surpresa pelo contexto em que emergiram (basta acompanhar as biografias dos arqueólogos citados em Reyero, 2001)¹¹.

Um veículo cuja certeza e especificidade podem modificar vidas – é uma das definições de Pinney (1996:30) para a câmera fotográfica, enquanto recria as trajetórias paralelas da antropologia e da fotografia. Ele dialoga com Sontag (2019), mais enfática no argumento da câmera como aparato violento, como sublimação da arma de fogo, provocadora de uma experiência negativa, de exposição e violação da vida do fotografado, compondo uma tese sobre as implicações éticas da fotografia (que recentemente é discutida também por Azoulay (2008, 2019)). E com Foucault (2013) [1975], sobre as relações que o poder disciplinador estabelece com princípios de visibilidade.

Pinney (1996:38) adverte que, nessas trajetórias paralelas, o antropólogo trouxe para si próprio as funções de uma placa de vidro fotográfica. Não seria então um outro aspecto de uma disposição corporal metamorfoseada? Não foi apenas o antropólogo. Eram centenas as Sociedades de Fotografia espalhadas na “Inglaterra, na Alemanha, na Itália e nos Estados Unidos (...) abrindo um vasto campo de debates em torno dos sucessivos aperfeiçoamentos dos processos fotográficos e dos múltiplos usos que a fotografia deveria oferecer às ciências” (Samain, 2001:92), tantas que sua proliferação era preocupante e notada em periódicos especializados como insustentável¹².

¹⁰ Argumento apresentado em comunicação oral de Murilo S. B. Meihy, no curso *Olhares Contemporâneos sobre o Oriente Médio*, Centro de Estudos Árabes e Islâmicos (UFS), em 2021.

¹¹ Exemplarmente, surge nesse levantamento Ernest Renan, que chega à Síria com as tropas imperiais para a sua *missão*. Para uma discussão aprofundada sobre Renan e as implicações do Orientalismo, ver Said (2007:164).

¹² Na edição Almanaque de 1879 do periódico semanal *The British Journal of Photography* são apresentadas quatorze sociedades de fotografia apenas na Inglaterra (Photographic Society of Great Britain 1853, South London Photographic Society, 1859; Glasgow Photographic Association, 1862; Manchester Photographic Society, 1855; West Riding of Yorkshire Photographic Society, 1874; Sheffield Photographic Society, 1876; Edinburgh Photographic Society, 1861; Liverpool Amateur Photographic Society, 1863; Bristol and West of England Amateur Photographic Society, 1876; Oldham Photographic

Entre 1826, com o negativo de Niépce sobre uma placa de estanho emulsionada com betume de judéia, e 1889, com a primeira câmera Kodak 01 equipada com um rolo de cem filmes plásticos flexíveis, foram centenas de processos fotográficos criados e comercializados. O número de patentes fotográficas registradas desde 1839 (com o daguerreótipo) até o final do século XIX foi de 3209 apenas na Inglaterra (Pritchard, 2010:176), somando, é claro, aparatos e componentes dos processos. O fato é que tanto o serviço de revelação oferecido pela Kodak como a praticidade da câmera “compacta” incentivaram a fotografia amadora, mudando radicalmente o perfil dos produtores de imagem, incluindo estudantes de ciências, como a Arqueologia.

Até o final do século XIX, a fotografia se popularizou como uma prática de laboratório e campo. Nas ciências biológicas, ainda mais com a publicação de “The Expression of the emotions in man and animals” (1872), na qual Darwin propôs que gestos humanos eram também remanescentes de ações práticas que evoluíram, ela cooperou com estudos antropométricos e classificatórios no que caracterizava gesto, traços e raças. Na antropologia, com a ideia de que a observação era um procedimento mais objetivo que o diálogo, Tylor “advertia os pesquisadores contra fazer “perguntas não necessárias”” (Pinney, 1996:36) e, em vez disso, estar atento a observar e registrar os rituais. Na arqueologia, foi incorporada ao registro das etapas de escavação, sendo incluída nos manuais de pesquisa do início do século (como a proposta de Petrie em 1904).

Enquanto as fotografias passaram a registrar as etapas do trabalho arqueológico com maior frequência, o próprio trabalho arqueológico precisou ser reconfigurado para obter resultados em adequação ao registro fotográfico. A foto deixava de ser a única imagem editada (ou “retocada”, como se dizia à época) da situação – a própria situação passou a ser editada para fins de fotografia. Assim, os sítios arqueológicos eram também normatizados, sendo inauguradas as boas práticas de higienização do ambiente a ser fotografado (Witmore, s/d. *apud* Hissa, 2015:79). Pensando com a filosofia flusseriana, essa poderia ser compreendida como umas das situações nas quais os arqueólogos teriam passado a viver também em função de imagens.

Society, 1867; Amateur Photographic Association, 1861; Photographers Benevolent Association, 1873; Cheltenham Amateur Photographic Society, 1865; British Association for the Advancement of Science, 1831) e mencionadas outras seis sociedades norte americanas (1879:137).

Um mundo estabilizado arqueoimageticamente

Metamorfoseio-me antecipadamente em imagem (...) sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica – assim Barthes se relata em frente à câmera, com uma miríade de sensações derivadas, ambíguas, desagradáveis e profundas (2018:18). Certamente, muitas fontes nos ensinam mais efeitos da prática fotográfica que eram (e podem permanecer) não ditos ou sequer emergiriam com os aparatos conceituais que convencionalmente engajamos quando com elas. O que acontece quando um arqueólogo aponta a câmera, além de se fazer, ele mesmo, placa de vidro?

A fotografia de um sítio arqueológico é a proposta de redução e enquadramento de um corpo arqueológico, ou mesmo de uma realidade arqueológica, como situa Bateman (2005). São comumente distanciados da composição os atores e as práticas que devem apresentar-se separadamente, e são mantidos os itens importantes para a noção de escala perante o corpo específico, em cena. Nesse sentido, a imagem técnica *substitui o evento por uma cena*, de fato (Flusser, 2018:17). A distância objetivada por essa configuração continua de grande valor epistemológico (Bateman, 2005:195), assim se negociam as possibilidades futuras de uso e circulação das imagens feitas em campo, assim também emerge uma das configurações (do corpo) do sítio arqueológico: a cenográfica.

Se a fotografia protocolar (ou “formal”, como denomina Bateman) em tal situação propõe a realidade autônoma do arqueológico, ela também idealiza a existência autônoma do arqueólogo. Separando “palco” e “bastidores”, termos que Giddens empresta de Goffman (1959) em suas elaborações teóricas, essa existência autônoma se torna o *ponto de acesso* principal (e uma dimensão da confiabilidade devotada a) a um sistema abstrato de conhecimento, a confiança “na fidedignidade dos indivíduos específicos envolvidos e no (necessariamente misterioso) conhecimento ou habilidades aos quais o indivíduo leigo não tem acesso efetivo” (1990:89). O arqueólogo como *ponto de acesso* privilegiado ao passado, quem nos permite conhecê-lo de fato.

O trajeto até aqui propôs que a institucionalização da arqueologia necessariamente emerge com a figura do arqueólogo e uma série de capacidades e práticas materiais-

discursivas típicas. No modelo epistemológico da *câmera fotográfica*, dada a relação metonímica, essas práticas foram necessariamente corporais, demandaram deslocamento, presença, gestos e interações específicas com outros aparatos, comunidades e povos. Entretanto, é interessante pensar com Giddens que, como mais um processo de criação de confiança em um conhecimento especializado, esse tornaria o corpo do arqueólogo específico (e até mesmo perito), mas também paradoxalmente despersonalizado (despersonalização além de tudo corpórea, como atestam até mesmo as protocolares quadrículas de 1m x 1m).

A confiabilidade sobre o sistema do conhecimento arqueológico geraria, em certo sentido, uma omissão do rosto do arqueólogo, para então, a partir de “processos por meio dos quais compromissos sem rosto são mantidos ou transformados por presença de rosto”, acontecer o *reencaixe*. Esse será um processo extremamente relevante a partir da década de 1960, quando a confiabilidade do sistema envolve a formalização de códigos de ética da arqueologia, honrados por pessoas e seus históricos pessoais. E se renova com as tendências pós-processualistas, quando a autoridade das narrativas arqueológicas – a partir dos seus *pontos de acesso* – é severamente questionada e lidamos com um aspecto extremamente político do discurso: o lugar de fala.

Movimento semelhante de despersonalização ainda ocorre nas imagens do trabalho arqueológico, porém, no que Bateman denomina de *fotografia formal*. O autor propõe (e produz) uma fotografia *social* do trabalho arqueológico em diferenciação daquela, personalizando novamente o *fazer arqueológico* e engajando suas histórias de bastidores¹³. Fica evidente como o corte entre fotografias sociais e formais da prática arqueológica está amalgamado ao fenômeno em que a arqueologia é determinada *saber perito despersonalizado*, sendo essa apenas uma estabilização momentânea da arqueologia.

A partir da visibilidade emergente com as fotografias sociais, a pesquisa de Bateman me faz lembrar que, sob outros fenômenos, arqueólogos e sítios são corpos que emergem juntos, cuja continuidade de um a outro firma uma corresponsabilidade vital. Como radicalidade, talvez fosse possível até mesmo imaginar que fragmentar um corpo arqueológico tenha processo equivalente ou recíproco sobre o corpo do arqueólogo e

¹³ *Social* e *Formal* são as categorias escolhidas pelo próprio autor, para argumentar sobre uma variedade de produções fotográficas em campo, que implica, necessariamente, sobre diferentes destinos a essas imagens.

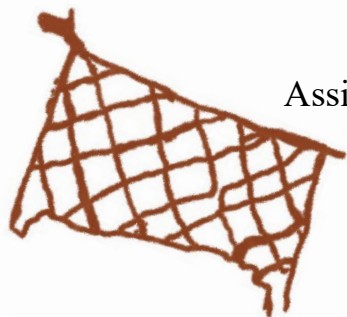
sobre seu sistema conceitual (alguns trabalhos experimentais invertem essa questão: o corte arbitrário que separa as entidades “terra” e “corpo” é que seria uma radicalidade, como em Bailey (2013))¹⁴. Não como ciclo de causalidades psicossomáticas que se arrasta indefinidamente, mas como agentes ativos em sua emergência simultânea.

Ao fim do trajeto, as histórias paralelas da antropologia e da fotografia, como Pinney propôs, se associam igualmente a perspectivas reticentes sobre suas próprias indexicalidades. Apesar de ter amalgamado esse pretense paralelismo, inserindo a arqueologia na reflexão, não teria sido assim também com essa última?

Espero ter conseguido, ao longo da narrativa, um sentido de conectividade que permita compreender fotografia e arqueologia não em termos de hibridismo, ou paralelismo, mas de superposição, em que *one is too few, two is too many* (Barad, 2010:251). Objetos e agências de observação são fenômenos marcados por diversos cortes de agenciamento, consolidando padrões de engajamento que se diferenciam. Assim, antes de atribuírem propriedades a objetos, os conceitos informam deslocamentos de significados e materialidades durante os próprios fenômenos de observação.

A superposição, entretanto, nos dá o vislumbre da sobrevivência de padrões de engajamento da arqueologia e de suas imagens: alternados ou misturados, os dois modelos epistemológicos entrelaçados aqui e inspirados em Crary (2012), o *modelo da câmera obscura* e o *modelo da câmera fotográfica*, podem estar operando, séculos depois.

¹⁴ Similarmente, isso me faz imaginar que acrescentar ao corpo arqueológico tenha implicações recíprocas sobre o corpo do arqueólogo e seu sistema conceitual, mas essa não é uma via de mão única – os objetos novos emergem na disciplina quando todos os elementos do fenômeno de observação foram afetados – corpos e conceitos dissidentes, por ex.



Assimilando imagens ao corpo arqueológico

De Gregory Bateson (1904-1980), guardei essa frase simples: “No decorrer da minha existência, coloquei as descrições de tijolos e de jarras, de bolas de sinuca e de galáxias numa caixinha e, ali, deixei-as repousar. Numa outra caixa, coloquei coisas vivas: os caranguejos do mar, os homens, os problemas de beleza e a questão das diferenças. É o conteúdo da segunda caixa que a mim interessa” (Bateson 1980:17). Acrescento - pois é importante realçar o que vou dizer: na caixa das coisas vivas, coloquei as imagens. (Samain, 2014:49).

O *modelo epistemológico da câmera fotográfica* foi um dos elementos com os quais a arqueologia, o corpo especializado do arqueólogo e o de seu objeto, o arqueológico, emergiram em autonomia institucional e aparente separação ontológica. O arqueólogo, diante de/com o artefato, se porta e relaciona *arqueologicamente*, engajando combinações de aparatos conceituais e corporais que *dão acesso ao passado*, uma dinâmica complexa de aproximação e distanciamento, sistemática e prático-discursiva. Tais configurações assumiram narrativas diversas que discordam sobre essa proposta inaugural de “acessar o passado”, bem como sobre os derivativos “reconstruir”, “remontar”, etc (Lucas e Olivier, 2022:49), modificando as disposições implicadas em “se portar e relacionar arqueologicamente” ao longo do último século. Como nos inspira Deleuze, *a teoria não totaliza; ela se multiplica e multiplica* (Foucault, 2008:71).

Colocar-se diante de imagens – analisá-las arqueologicamente – não foi uma operação inicial ou automática da arqueologia, inclusive era comum que algumas delas fossem objeto da filologia, como expressões primitivas de linguagem, afinal, “writing was visible, logical (in theory) and susceptible to independent analysis” (Molyneaux, 1998:02), enquanto outras sequer eram reconhecidas como produzidas no passado. Casos como Dighton Rock seriam conhecidos de Boston à Londres como contextos misteriosos, que denotavam relações “in the secret chambers of his own thought, to his Maker”, e deviam dizer respeito apenas a povos indígenas contemporâneos.

Moro Abadía e Gonzalez Morales situam o reconhecimento da arte mobiliária como um objeto próprio da arqueologia em 1864, com a publicação de Lartet e Cristy¹⁵. E apenas a partir de 1902, com a publicação de Cartailhac¹⁶, situam a aceitação científica da arte parietal paleolítica (2004:120). Como pode-se notar, foram necessárias algumas décadas entre o reconhecimento de cada uma delas. Os autores explicam os motivos desse lapso temporal.

O critério de arte que implicou tal divisão é *a priorístico* e herdado da experiência burguesa e do sistema moderno de arte, como argumentam. Até a metade do século XIX, há a abertura de grandes museus europeus (do British Museum, em 1753, à Alte Pinakothek, em 1836), a disseminação de concertos públicos e de impressos, entre outros fatores que caracterizam a institucionalização de um sistema de arte moderno, no qual arte e artesanato deveriam ser inconfundíveis e, criteriosamente, inconciliáveis.

O descompasso entre o reconhecimento da arte mobiliária e da arte parietal se relaciona à resistência em integrar contextos considerados artísticos às narrativas sobre o passado, sendo impossível “aceptar dentro de um rígido esquema evolucionista/transformista la existência de um fenómeno artístico complejo en las sociedades primitivas” (Moro Abadía e Gonzalez Morales, 2004:123). Enquanto experiência típica da civilidade, a arte era geralmente incompatível às sociedades nas quais debruçavam-se os etnólogos, e, portanto, ainda mais impensável ao passado humano.

Os conceitos de arte mobiliária e de arte parietal, cuja diferenciação de suportes e mobilidade decorrente aparece como justificativa suficiente da fragmentação, expressam a hierarquização valorativa entre arte maior e menor, sofisticação e ingenuidade, enfim, entre arte e artesanato, de forma que,

(...) cuando a principios del siglo veintiuno el prehistoriador habla de *arte mobiliario* o de *arte parietal* partiendo de la neutralidad de ambos conceptos, lo que está haciendo en realidad es poner en marcha (*revivir*) un complejo juego de significaciones que tienen su origen en el último

¹⁵ “Sur de figures d’animaux gravées ou sculptées et autres produits d’art et d’industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine” (Lartet, Christy, 1864 *apud* Moro Abadía, Gonzalez Morales, 2004:119).

¹⁶ “Les cavernes ornées de dessins. La grotte d’Altamira, Espagne. Mea culpa d’un sceptique” (Cartailhac, 1902 *apud* Moro Abadía, Gonzalez Morales, 2004:119).

tercio del siglo XIX y que se refieren a dos maneras de concebir el arte. (Moro Abadia e Gonzalez Morales, 2004:121)

A arte foi o único indicador de civilidade ao qual se pode condicionar um fenômeno de regressão, de não equivalência à evolução linear das capacidades, como ressaltam os aurores, a respeito de tal manobra complexa (2004:126). Para instituir tal regressão, porém, ainda se fazia indispensável a explicação por fatores compatíveis ao evolucionismo,

(...) la elaboración de secuencias que dieran cuenta de un desarrollo unilineal y progresivo del fenómeno artístico durante el Paleolítico resultó complicada debido al carácter apriorístico de las mismas. En líneas generales, podemos diferenciar dos tipos de explicaciones que entraron en abierta contradicción: aquellas que optaron por seguir una cierta "intuición lógica" y ordenar los objetos de acuerdo con criterios de perfección técnica tomando como valor normativo su grado de naturalismo; y aquellas que establecían una sucesión desde las obras producto de la imitación de la naturaleza hasta aquellas resultado de convenciones o de operaciones mentales más complejas. (2004:127)

Esforços que escapassem à essas tentativas foram poucos e encontraram bastante resistência, como apontam os autores sobre o conceito de *escolas*, de Piette (Moro Abadía, González Morales, 2004:129). Por fim, foi teorizado um sentido provisório à existência da arte pré-histórica: a origem da arte a partir do ócio, a ideia de que tendo tempo livre, as habilidades poderiam, dentro de suas limitações evolutivas, se desenvolver, *a arte pela arte* (Moro Abadía e González Morales, 2003:466).

A teoria da *arte pela arte*, e as explicações derivadas dela, se posicionava como um escudo às tentativas de interpretação que pudessem elencar argumentos insustentáveis na narrativa científica (considerados misticismos). Citando Mallery (1881) e Holden (1881), Molyneaux (1998:04) situa a disseminação do *formalismo empírico*, no qual descrições e classificações se conformaram como os únicos tratamentos aceitáveis sobre tais contextos, em semelhança às narrativas da geologia,

all predetermination to interpret either their signs or their pictographs on the principles of symbolism as understood or pretended to be understood by its admirers, and as are sometimes properly applied to

Egyptian hieroglyphs, results in mooning mysticism (Mallery 1881:390 *apud* Molyneaux 1998:04).

A arte parietal foi um desafio de reterritorialização de capacidades destituídas do primitivo, conformou uma operação epistemologicamente mais demorada que a arte mobiliária, posto que tenha encontrado entraves ainda maiores para *partir da e compor a* narrativa evolucionista. A recepção ao artigo de Cartailhac e o reconhecimento de uma arte parietal dependeram, como situam Moro Abadia e Gonzalez Morales (2003; 2008; 2014), da aceitação de que as sociedades primitivas eram mais complexas do que se pensava, e de reorientações sobre o evolucionismo, ambas tendências do final do século XIX.

As diferentes reescritas do conceito de *progresso*, em direção à *complexidade morfológica* do social, como na sociologia francesa com Durkheim (2004) [1895] que o deslocava do referente de uma escala moral; ou em direção ao tratamento do termo enquanto constructo teórico, como na sociologia norte-americana (Woods, 1907:817); as premissas que seriam denominadas de particularismo histórico de Boas (Harris, 1968:250); o difusionismo historicista de Ratzel (1896), eram algumas das emergências que desestabilizavam a lógica evolucionista, estruturando teorias alternativas. A revolução industrial, os movimentos operários, a formação dos subúrbios, ondas migratórias, provocavam diferentes explicações para os fenômenos sociais, nas quais o conceito monolítico de *progresso*, como referência evolutiva e moral, perderia espaço.

Com as transfigurações do conceito de progresso, e, em especial, as reformulações sobre o conceito de *cultura* e *área cultural*, as pesquisas sobre *arte rupestre* reforçaram a tendência de acumular dados e classificar informações. E, para (um dia) compreender esses, seria necessário coletar mais dados e relacionar ainda mais informações sobre cada contexto específico, visto que a comparação fornecia poucas – ou nenhuma – conclusões que não extrapolassem o discurso científico em seu conteúdo aceitável: “Farabee, in a study of South American petroglyphs (1916:94-95), says: “resemblances between typical forms prove nothing – neither similar ideas, evidence of contact, nor routes of migration”” (Molyneaux, 1998:04)

Entre receios de tal ordem, as categorias “arte figurativa” e “não figurativa” emergiram como indicadores confiáveis para sistematizar as observações. A classificação

formalista valorizou contextos de pintura como Niaux, sobre os quais poderia teorizar a respeito das capacidades de abstração dos pintores e complexidade estilística das obras. Em geral, elas eram relacionadas com rituais de caça mais frequentemente que registros “mobiliare” ou não figurativos, relegados ao aspecto ornamental e decorativo, ou mesmo considerados tecnicamente degradados (Molyneaux, 1977).

Categorias analíticas como “estilo”, teoricamente indicando a constância das formas e os “elementos constantes, qualidades e expressões – na arte de um indivíduo ou cultura” (Schapiro, 1953:278), terminaram se aplicando apenas aos aspectos constantes da forma, negligenciando quaisquer outros (Molyneaux, 1977:01) - mais uma implicação do esforço por manter um posicionamento conservador em relação à pesquisa desses contextos.

As taxonomias para imagens arqueológicas, emergentes nas primeiras duas décadas do século XX, como Craft/Arts, Mobiliare/Parietal; Figurativa/Não figurativa, foram tão fundamentais para sua reterritorialização enquanto *arqueológico*, que persistiram nos manuais de pesquisa até a década de 1970, nos dicionários até a década de 1990, na prática científica até nossos dias (Moro Abadia, González Morales, 2004).

Expandir o domínio das imagens do passado humano para além de primitivas formas de linguagem ou arte de grupos coetâneos implicou, portanto, a emergência da *arte pré-histórica*, e, com um longo processo, da vocação da própria arqueologia para análise de imagens (ver Molyneaux, 1977; 1998).

Diferentes metamorfoses lhe permitiram incorporar temas e contextos imagéticos inusitados, no decorrer do século XX. Gostaria de propor, adiante, uma despretensiosa

Slide 01 – Pesquisa de arqueologia rupestre do arqueólogo Oldemar Blasi, Sengés, 1970



Fonte: Acervo da autora

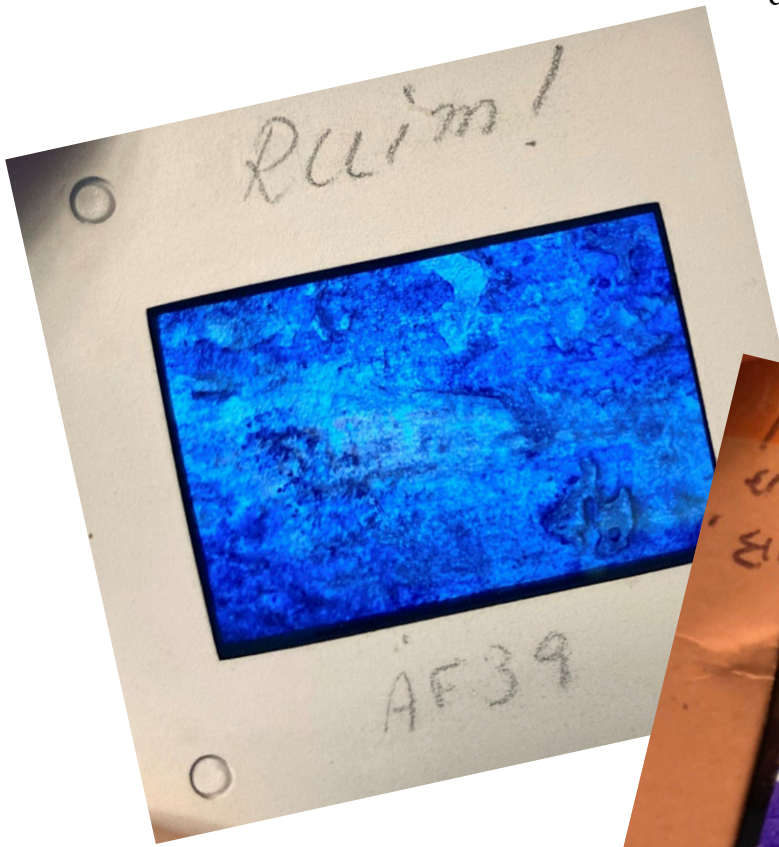
aproximação à um momento específico da trajetória do complexo e grandioso campo das imagens pleistocênicas, como um vislumbre de um universo encantador, porém complexo demais para resumido de tal forma. Peço desculpas, de antemão, pela simplicidade de minha abordagem, mas não posso deixar de fazê-la, até mesmo como homenagem àquele que me fez ver as imagens arqueológicas de outro modo e a ousar falar a respeito delas: meu querido amigo Oldemar Blasi, cujas histórias e lembranças, desde setembro de 2013, ressoam uma irreparável saudade.

Slides 02 e 03 – Pesquisa de arqueologia rupestre do arqueólogo Oldemar Blasi, Piraiá do Sul, 1963



Fonte: Acervo da autora

Slides 04, 05 e 06 – Pesquisa de arqueologia rupestre do arqueólogo Oldemar Blasi, Pirai do Sul, 1963





Abrigo Sehonghong

1971

8478 imagens +1

As paredes do abrigo de Sehonghong reconhecem esse toque. O gesto fixa uma fina camada de polietileno transparente e maleável sobre a rocha. E sobre ela, pincéis e tinta aquarelável. Camada por camada, a imagem de baixo, em cada traço, reencarna na de cima, na camada plástica. Durante quatro décadas essas mãos reencarnaram imagens diferentes. Ao tentar transferir as imagens migrantes do polietileno para papéis permanentes, Patrícia Vinnicombe temeu que demoraria muito. Não era um processo eficiente, em termos de economia de tempo, e nem o daguerreótipo, nem a Kodak, poderiam fazer, pela arqueóloga, o resto. Eram os anos 2000, e ainda assim nunca fora como apertar um botão, por isso, demorava-se e demorava-se. O tempo se espalhava e invadia tudo. Deixava seus rastros no desbotamento dos decalques originais, cores que carregavam décadas, e, a fim de contê-lo, foram chamadas com urgência outras mãos, que pudessem trabalhar sobre os gastos traços de Patrícia. Não se tratava unicamente de transferir imagens: era também tecer imagens em catálogos, remontar imagens em narrativas, cronostasiar¹⁷ para fazer com elas um espaço no tempo, cronologizar, sobrepor imagens em classificações, atar imagens a outros vestígios e etnografias, em caprichosos laços. Era dar continuidade aos gestos, fazê-los vibrar por mais tempo, estendê-los em diferentes camadas de sentido. Surgiu o *Vinnicombe Project*, no qual as mãos de Oloffson (2003) movimentavam com toda precisão possível, as desvanecidas coreografias das mãos de Patrícia, as quais, tragicamente, deixaram de estar lá. Seria impossível, entretanto, sequer imaginá-la ausente disso tudo e de todos os gestos que vieram depois, que as mãos de Patrícia continuam a fazer dançar.

¹⁷ Neologismo derivado de *Chronostase* - a alteração da percepção do tempo por um (relativo) instante. Definimos para as coisas um espaço no tempo cronológico, como o entendemos atualmente, no contexto da nossa prática. Se um dia a concepção de tempo, for afetada pela existência de diferentes níveis de consideração, observação e experimentação temporais, com a física, talvez a gente crie, não para as coisas, mas com as coisas, outra arqueologia.

Desde 1958, Vinnicombe registrava as pinturas espalhadas pelas montanhas de Drakensberg, na África do Sul. Quase vinte anos depois, ela publicou *People of the Eland: Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought* (1976), um marco na pesquisa das imagens arqueológicas sul africanas, ao combinar a análise quantitativa e a análise de metáforas visuais, as quais sugeria serem compreendidas nas pinturas com o auxílio da antropologia e de extenso material etnográfico. Seguindo os movimentos da arqueologia em relação às imagens do passado, podemos especular, inspirados em Deleuze e Guattari (2011) (em seu conceito de *assemblage*), qual *assemblage* foi necessária para emergir experiências de análise arqueológica da imagem, engajando aqui alguns de seus aspectos.

De forma geral, a arqueologia das imagens articulou arte mobiliária e parietal hierarquicamente, sugerindo um contexto secundário e um primário, ao evocar aquela para trazer informações sobre cronologia, distribuição e significado desta. Estabelecia-se, portanto, uma agenda específica: a busca pela origem e a busca pela intenção das imagens parietais (Moro Abadía e Gonzalez Morales, 2004).

No fim dos anos 1950 e nos anos 1960, o impacto de *Art and Illusion*, de Gombrich (1984) [1956] sobre a história da arte e a arqueologia é importante de ser mencionado, em especial pela proposta de um método descritivo semiótico (não somente formalista ou impressionista), pautado na sugestão de uma interpretação racional, validada a partir da discussão, da comparação e do compartilhamento entre os pares (Fabbri e Migliore, 2011:02). O argumento de que “os aspectos culturais das representações são partes de um modelo relacional, e não de um registro fiel e objetivo da experiência visual e dos elementos mundanos tais quais” (Moser, Smiles, 2005:03), também alinhado a Gombrich, impulsionou, por outro lado, os estudos de Piggott sobre as imagens da própria disciplina (1965, 1976) (sugerindo que as imagens feitas ou usadas pelos arqueólogos operam também como símbolo e comunicação).

Os motivos das pinturas foram, então, considerados símbolos, e não apenas referências diretas à realidade, e assim “las imágenes paleolíticas se integraron en sistemas simbólicos estructurados” (Palacio Pérez, 2016:145). Sobre tal aspecto, principalmente, fundamentam-se as sugestões tardias de que foi inaugurada uma abordagem “estruturalista” na arqueologia das imagens pleistocenas, ainda que alguns de seus autores mais influentes, Annette Laming-Emperaire e André Leroi-Gourhan, não se

reconhecessem, necessariamente, enquanto tal (Palacio Pérez, 2016:147; Moro Abadía e Palacio Pérez, 2015:667)¹⁸.

As pesquisas desse período estavam encarando o fato de que as pinturas não conformavam um fenômeno apenas europeu e que as explicações de migração, como a de Breuil, em 1948, sobre a “white lady of Brandberg”, poderiam ser absurdas (Davidson, 1964:31, “Time and again the achievements of men in Africa—men of Africa—have been laid at the door of some mysterious but otherwise unexplained “people from outside Africa”.”); Lewis-Williams, 2006:357). A conciliação técnica e teórica prescritas pelo ideal de ciência nomotética, firmemente respaldada por programas de análise numérica, se manifestava em diferentes contextos.

Pautados na observação de padrões e estatísticas, unificadores das propostas da Nova Arqueologia (Binford, 1962), sua adoção conformou um posicionamento caro à arqueologia sul africana, afastando-a do status de amadorismo (Pearce et al, 2009:64). O interesse pela distribuição e origem, portanto, manteve a proposta de levantamento exaustivo das pinturas como um alinhamento ao cientificismo e à objetividade (Vinnicombe, 1972).

O interesse renovado pelo significado, por sua vez, passou a conjurar, densamente, informações etnográficas, ao modo da etnoarqueologia e da etnohistória no processualismo, ou seja, de forma não homogênea entre os pesquisadores (Solomon, 1995:89-90). Além de uma escolha pessoal de Vinnicombe, tal modelo de prática de conhecimento era projeto compartilhado com Lewis-Williams (1972), Pager (1989), etc. (*ver também* Sanz, May e Smith (2017))¹⁹. Faziam-se enormes bancos de imagens como bancos de dados arqueológicos.

Sugiro que, articulando tais questões, Vinnicombe coreografou movimentos analíticos em quatro sentidos: *redução*, ao focar no contexto em que a pintura estava

¹⁸ Complementando esse aspecto, como argumenta Schnapp, em *Archaeology in the making* (Shanks, Rathje e Witmore, 2013:208): “The first problem is that we need an intellectual biography of Leroi-Gourhan. (...) we have to find a good anthropologist or a good sociologist to write his intellectual biography. Leroi-Gourhan is himself is a fascinating figure because, like Abbé Breuil or Gordon Childe, he is a universe. His interests spanned many civilizations. He benefited from a rich linguistic and cultural experience. Indeed, Leroi-Gourhan was educated at the *Ecole des Langues Orientales*. His background was in Russian, Chinese, and Japanese linguistics”.

¹⁹ Lewis-Williams analisou 4000 imagens de Drakensberg em seu doutorado, em 1977, que resultou na publicação “Believing and seeing: symbolic meanings in Southern San Rock Paintings”, influenciado por Malinowski, Radcliffe-Brown (de quem foi aluno), depois, em sua carreira, Godelier e a neuropsicologia, desenvolvendo diversas análises com Jean Clottes na década de 1990 (*ver* Clottes, Lewis-Williams (2010) [1996]).

situada; *ampliação*, ao focar na expressão de cada pintura; *corte*, o movimento da pintura para dentro de si, em direção a detalhes técnicos específicos; *extrapolação*, dos textos etnográficos ao contexto arqueológico. Seriam, portanto, quatro operações, semelhantes a algumas que a fotografia conhece, incorporadas no conhecimento arqueológico: *ampliação*, *redução*, *crop*, *dupla exposição*. As operações eram codificadas, permitindo comparações e análises de frequência entre temas, figuras, cores, etc.

Sistematicamente, cada imagem foi decomposta em 23 atributos principais, que permitiam mapear similaridades entre pinturas e regiões (Vinnicombe, 1967:129), e havia ainda categorias específicas. Cada figura humana, por exemplo, engajava 20 categorias de dados diferentes, em sistemas numéricos, novamente, que permitiriam a comparação entre regiões (Peirce et al, 2009:65). Os atributos pretendiam controlar elementos que eram considerados inevitavelmente subjetivos – as pinturas feitas com as mãos dos arqueólogos (Vinnicombe, 1966:560), migrando da parede aos decalques e às fotografias. A base de Vinnicombe conta com 8478 imagens em decalques, às quais somo mais uma, sobre como todas as outras emergiram,

Próx. Página,

Fotografia 01 – Arqueóloga Patrícia Vinnicombe em feitura de imagens



Fonte: The African Rock Art Digital Archive (sarada.co.za), Natal Museum, Rock Art Research Institute, South African Museum. Cód. RARI PJV 04 382
(Acesso em novembro de 2020)

A sistematização da análise pautada no decalcar da pintura permitia que, na prática, a imagem se deslocasse da lógica argumentativa final em um texto, ou do protocolar registro de progresso do trabalho de campo, para tornar-se parte da etapa inicial do conhecimento arqueológico, indispensável ao processo de sua feitura. Entendia-se a imagem por fazer imagem. A técnica de Vinnicombe era uma entre diversas, similares, que engajavam materiais transparentes sobre pinturas, ou misturavam desenhos sobre fotografias (Vinnicombe, 1966:560).

Sabia-se que as imagens feitas pelos arqueólogos não eram meras substituições, como é constatado em ressalvas sobre sua subjetividade. As imagens documentais, conhecidas testemunhas do saber arqueológico, deram espaço às estatísticas e textos etnográficos, e, metamorfoseadas, ocuparam uma diferente função. Nesses termos, os arqueólogos estavam desenvolvendo metodologias de análise que partissem de imagens não apenas observadas, mas de sua feitura, de seu engajamento, do entrelaçamento, da migração entre suportes.

Diferente das classificações formalistas do século anterior, se conformou um ambiente intelectual em que não era trivial – e muito menos vulgar - indagar do que as imagens são imagens. Era permitida e apreciada a interpretação (Peirce et al, 2009:61), e mais do que isso, era esperada do arqueólogo a habilidade de interpretá-las. Paralelamente, a questão da intencionalidade do pesquisador com as imagens que fazia, precisava ficar explícita, o que tornam visível e como, o que são, com elas, capazes de comunicar aos pares.

E assim, especialistas das imagens paleolíticas (nem sempre paleolíticas, e ainda chamadas, principalmente, de “arte rupestre”) europeias, africanas, americanas, etc, conheceriam a gama tonal de Sehonghong sem nunca seus corpos terem estado lá: as mãos que percorriam aquelas paredes sugeriram como ilustrações em preto e branco comunicam diferentes tons de vermelho, como esquemas gráficos mostram traços e técnicas originais, como o *sribbling*, por ex. A cientificidade coreografava um método no qual analisar uma imagem e produzir outras, eram operações que se implicavam (Vinnicombe, 1963:50; 1965:107).

No labirinto de uma imagem em confecção encontravam-se caminhos para o conhecimento arqueológico. Elas eram tratadas, a fim de criar e alimentar códigos de comunicação entre os pares, estabelecendo uma prática compartilhada de propor arqueologia a partir de gestos. Era diferente das arqueologias que recorriam às imagens a

fim de justificar, reforçar ou impor um argumento, tentando exterminar qualquer dúvida suscitada pela subjetividade residual de um texto. Era uma arqueologia que emergia enquanto ciência visual específica.

A imagem que migrou entre essas linhas é vista em uma fotografia que atualmente habita os arquivos do Rock Art Research Institute²⁰. É uma metáfora de uma *assemblage* que se tornava possível, a arqueologia das imagens do passado, composta por uma dimensão performativa do corpo do arqueólogo. Distante de um posicionamento declaradamente artístico, mas declaradamente pessoal. Vinnicombe foi uma expoente dessa metodologia e análise, cuidadosa *propositora* e comunicadora visual. Atualmente, suas imagens (e imagens de suas imagens), podem ser acessadas no South African Rock Art Digital Archive (SARADA)²¹.

A produção arqueológica sobre imagens paleolíticas se tornou um campo impressionantemente vasto. Entre 1927 e 2019, Leigh Marymor e sua equipe (2020) contam mais de 41500 citações de teses (da graduação ao doutorado), ou seja, desconsiderando as especificidades de cada ano²², em média simples, cerca de 400 pessoas finalizam uma pesquisa e adquirem ou acumulam algum tipo de grau de formação nesse tema anualmente. Não localizei dados sistematizados para compreender a proporção dessa produção no campo mais amplo de estudos paleolíticos, mas só de imaginar, a partir dessa média simples, que a cada cinco dias são defendidas seis novas teses, temos uma ideia do engajamento aplicado à área.

Molyneaux atribui à persistência das imagens pleistocênicas uma forma de inércia, uma condição de anacronismo das *representações*, que permite que diferentes arqueologias se façam delas. O fato de a mesma imagem sustentar interpretações e práticas variadas ao longo de sua vida, faria dela uma matéria passiva e receptiva - como também um mundo à parte, a ser encarado pelo arqueólogo (Molyneaux, 1997:08). Essa definição foi bastante difundida com o pós-processualismo e pressupõe a função da arqueologia enquanto interpretadora, sobretudo, de contextos de origem e intenções, mantendo os pressupostos mencionados quando iniciamos esse tópico. Com essa

²⁰ <http://www.sarada.co.za/#/library/Vinnicombe/images/RARI-PJV-04-382> (Acessado em junho de 2021)

²¹ <http://www.sarada.co.za/#/library/Vinnicombe/images/> (Acessado em junho de 2021)

²² No ano de 2020, por exemplo, o número foi inferior à média, somando 300 trabalhos. Os dados compilados em mais de 120 plataformas são disponibilizados em *The Rock Art Studies Database*.

perspectiva, as publicações compõem um acervo extremamente rico para a análise hermenêutica e histórica da própria disciplina (Molyneaux, 1998:01).

Os delineamentos teórico-metodológicos referentes à tais contextos mantiveram-se majoritariamente hermenêuticos, fenomenológicos ou evolucionistas (Danielsson; Fahlander; Sjostrand, 2012:01), constituindo e propondo noções de *representação*, de *significado* e *simbolismo*. Frente ao fluxo de publicações, essa constatação só pode ser, claramente, uma generalização. Há abordagens que se diferenciam, por exemplo, como as que têm influência renovada da antropologia da arte e da ideia de agência pictórica defendida por Gell (2020) [1998], discutida em Knappett (2002) e mesmo em Nimura (2012), em movimento de expansão.

Estudos culturais e teoria visual também têm influenciado a arqueologia das imagens paleolíticas e modificado os aspectos analisados, como Danielsson, Fahlander e Sjostrand ressaltam, em *Imagery Beyond Representation* (2012). Entretanto, os autores afirmam, por fim, que o caminho para modificações significativas entre arqueologia e suas imagens ainda é longínquo e se relaciona a uma necessária reorientação ontológica – da ontologia da substância à ontologia das relações (2012:07), como faz Alberti (2012) ao propor que imageria seja uma extensão material e significativa da prática social.

A análise e feitura de imagens abriu caminho tanto para um exercício reflexivo da própria arqueologia, de fato, como para a assimilação de contextos, expansão de temas e de temporalidades compreendidos por ela – como sugerem a arqueologia de grafismos urbanos contemporâneos, em contextos diversos (Isnardis, 1995, 1997; Ouzman, 2019), e a arqueologia da fotografia, na qual situo minha pesquisa, no próximo capítulo. Para desenvolver arqueologias de diferentes imagens, uma mudança de foco foi fundamental: do estudo da arte paleolítica (principalmente pinturas em abrigos) à ciência das imagens pleistocênicas (de todo tipo) (Moro Abadía, González Morales, 2013:271). Esse movimento foi possível por uma série de questões surgidas na década de 1970, incluindo a influência da antropologia e o afastamento parcial da história da arte, com os debates renovados a respeito da iconologia, multiplicando os espaços de sua investigação. Quando os debates conceituais se descolavam de atributos de valor artístico, possibilitavam o reconhecimento mais amplo de objetos de pesquisa e uma variação de concepções a respeito deles.

A breve articulação que proponho com Vinnicombe é um dos começos possíveis para compreendermos genealogicamente a assimilação de imagens como corpos arqueológicos. Voltando às imagens no sentido mais amplo de sua tipologia, Mitchell nota que “queremos assimilar as imagens aos nossos corpos e elas querem assimilar-nos aos delas”, e continua: “(...) é parte da ontologia fundamental das imagens que elas sejam tanto materiais quanto imateriais, tanto corporificadas em objetos e lugares quanto migrando eternamente através das fronteiras e corpos da mídia” (Portugal; Rocha, 2009:06). A arqueologia se põs funcionária de imagens e de sua(s) ontologia(s): que elas migrassem aos suportes de sua análise e aos corpos dos próprios analistas, que inundassem dos arqueólogos as bases de dados, os textos, as falas, os métodos, as memórias e os sonhos.

Fotografia 02 – Arqueologia incorporando suas imagens



Fonte: The African Rock Art Digital Archive (sarada.co.za), Natal Museum, Rock Art Research Institute, South African Museum. Cód. RARI PJV RSA VLS1 5 (Acessado em novembro de 2020)

Capítulo II Arqueologia das imagens gráficas

Analisar e produzir imagens gráficas tem sido um desafio complexo para a arqueologia. Enquanto as pesquisas arqueológicas sobre imagens pré-históricas se multiplicaram e diversificaram desde 1900, as pesquisas arqueológicas dedicadas às imagens gráficas (sobretudo, ilustrações e fotografias) aumentam de maneira significativa no final do século XX, acompanhando a proliferação de estudos sobre *cultura visual* no âmbito das Ciências Humanas. É notável que as abordagens incluam interesses muito diversos, não conformando uma linha homogênea de pesquisa. Se quisermos, portanto, pensar numa *arqueologia das imagens gráficas*, e precisamente da fotografia, precisamos compreender que esta compõe um conjunto de propostas que focam o fenômeno da imagem em diferentes aspectos teóricos e a partir de diferentes metodologias.

Antes da pesquisa de imagens gráficas, propriamente, há uma produção inicial e de caráter exploratório sobre a natureza da observação arqueológica e a relação com a percepção, possibilidade que emerge com a filosofia da ciência, nos anos 1960 e 1970. Fundamentos do realismo, do idealismo e da fenomenologia sobre a teoria arqueológica encontrariam espaço de debate, embora Gibbon, em 1990, afirme que, ainda assim, a observação e suas implicações no conhecimento arqueológico não tenham, seriamente, “recebido qualquer atenção”¹. Em seu artigo, a observação e a imageria arqueológicas, num sentido amplo, são resultados de habilidades treináveis, que dependem de contexto e conhecimentos engajados:

¹ As discussões a respeito da visualidade em arqueologia e suas técnicas serão continuadas anos depois por Thomas, no âmbito da arqueologia da paisagem (1993). Como crítica das técnicas de observação que mantêm contextos arqueológicos à certa distância do observador, alienadas da experiência de lugar e de escala humana (como as fotografias aéreas, por ex), e, inclusive, como crítica da demanda por informações abstratas que alimentam uma relação política de superioridade das ciências modernas sobre seus contextos de estudo, a partir da objetivação. Temos, assim, os contornos da crítica ao ocolocentrismo, de Thomas (2008), inspirada pelas publicações de Jay (1986; 1988). Nas palavras de Thomas (2008:06), “Truth, reality, and objectivity are therefore all construed in primarily visual terms. Archaeology inherits this emphasis on methodological rigor, distanced objectivity, and clarity of vision and exposition, but at the cost of creating a past that is difficult to understand as inhabited or embodied. It is widely recognised that this is unsatisfactory, but it is hard to see how we can reinstate a sense of human involvement in a past that has already been constructed in profoundly ocolarcentric terms.”

That is, we must learn to "see" as past archeologists saw to understand why, for instance, food and lithic debitage were not saved during excavation or why the spatial relations of artifacts were not plotted. To merely say that such "errors" are expected during the formative phases of the discipline now seems a too simplistic answer, for it skirts the really interesting and tough questions of what was seen and why. (1990:09).

Em contraponto, questiona-se também quais imagens da arqueologia são acessíveis ao público não-arqueólogo. Em *Public presentations and private concerns: archaeology in the pages of National Geographic*, Gero e Root (1990) analisam criticamente as publicações da revista sobre contextos arqueológicos, incluindo as imagens fotográficas. Um entrelaçamento inevitável, afinal, a fotografia é parte fundamental da comunicação proposta pela *National*, mas que estava imbricado na tendência da análise crítica de imagens da arqueologia enquanto componente das construções discursivas da disciplina. Ao interpretar as imagens em conjunto com as reportagens, as autoras argumentam que

(...)It is not used, as in archaeological scholarship, to record strata, assemblages, fragments of artefacts, or architectural detail. Instead, it brings into the American living room the exotic "Other" with the romance of the undiscovered past, making American expansionism and imperialism picturesque. *National Geographic* graphically illustrates archaeology-as-exploration, turning the discovery of rare resources into high drama and humanistic exchange. Implicitly building on the assertion that photography is precise and accurate, the magazine's photographs guilefully assert the inherent superiority of Euro-American males and the morality of cultural progress. Lessons of power, of national and racial hierarchies, and of the social relations of domination are frozen in the hardware and logic of the photograph (after Haraway 1984-85)" (Gero e Root, 1990:34-35).

Sem ignorar que a fotografia para fins acadêmicos e o fotojornalismo sejam formas distintas de discurso, a crítica sobre o conteúdo da revista retorna como crítica da prática arqueológica e de sua função nas sociedades ocidentais,

the artefact-laden past portrayed in National Geographic Magazine only slightly exaggerates the role of archaeology in Western industrialized Society (...) The past we construct, then, is more than passively conditioned by our political and economic-system; it is a direct product of, and an effective vehicle for, that system's ideological messages. (1990:35).

Em 1992, Brian Molyneaux organiza a sessão “Visual information and the shape of meaning”, parte da programação europeia da *Theoretical Archaeology Group Conference*, na Universidade de Southampton (TAG, 1992). Na ocasião, Stephanie Moser e Clive Gamble apresentam uma análise de representações iconográficas da pré-história na arqueologia, Tim Champion propõe uma análise de representações imagéticas relacionadas aos Celtas, Richard Bradley levanta uma discussão a respeito das observações de campo promovidas na tradição arqueológica britânica e James Kenworthy provoca uma crítica sobre a concepção de humanidade no discurso arqueológico, a partir do engajamento de metáforas e mitologias. Ao fim dessas apresentações, foi feita uma discussão geral que eu gostaria imensamente de ter visto.

No mesmo ano, em São Francisco, aconteceu o *91st Annual meeting da American Anthropological Association*, com uma sessão convidada para debater especialmente as construções visuais da disciplina, *Envisioning the past: Visual forms and the structuring of Interpretations*, organizada por Margaret W. Conkey e Lori D. Hager. As organizadoras e Diane Gifford-Gonzalez, Joan Gero e Charles Goodwin, John Holson, Dolores Root e Ruthe Tringham, apresentaram análises sobre produções imagéticas históricas do *outrem* arqueológico – neandertais, paleo-indígenas, nativos californianos; incluindo severas críticas aos estereótipos de gênero reproduzidos nessas imagens. É quando Moser apresenta a proposta de que existe uma linguagem visual típica da disciplina, engajada em suas narrativas científicas, argumento inspirado em Piggot (1978)

e que foi desenvolvido nas décadas seguintes, instituindo a Arqueologia das Representações.

A análise crítica das imagens da arqueologia e dos passados que elas “imaginam”, tanto produzidas por arqueólogos, como ilustradores, desenhistas e fotógrafos, se estruturou com a crítica feminista às desigualdades de gênero nos discursos disciplinares, identificadas em múltiplos níveis nas representações imagéticas.

When Margaret Conkey, a specialist in European palaeolithic art, was asked to write an essay on the I topic for World Book's *Science Year, 1987*, she was able to have an illustration made to accompany her text. As a feminist redirection of the man-as-artist, woman-as-object narrative, she asked the artist to depict a woman painting and a man holding a lamp. He objected that this would not be an accurate portrayal, because men had been the artists (M. Conkey, personal communication, 1992, *apud*. Gifford-Gonzales, 1993:37).

A fecunda produção feminista na arqueologia nos anos de 1980 fez emergir temas inéditos na área, engajados com questões políticas e identitárias contemporâneas, novas práticas e narrativas, inspiradas em bell hooks, Judith Butler, Donna Haraway, Isabel Stengers, entre autoras da filosofia política e estudos culturais. A análise de imagens gráficas, então, entrava em cena entre os turbulentos debates nos quais a teoria arqueológica havia se multiplicado e conformado um campo extremamente heterogêneo. Tanto pela amplitude temática, como pelas discordâncias entre proposições da arqueologia acadêmica e de contrato, e ainda com as consequências da cisão que se reforçava entre processualismo, o pós-processualismo e suas várias correntes. Como situam Shanks e McGuire em 1996,

(...) scientists against humanists, evolutionary theory against history, and an interest in generalizing against an interest in the particular (Preucel 1991; Yoffee and Sherratt 1993). Many scholars have difficulty moving from these polemical controversies to the doing of archaeology; they are plagued by doubt as to the relationship between

theory and practice. There is uncertainty about how to connect academic archaeology, rescue archaeology, and cultural resource management, or how archaeology should relate to the public interpretations and uses of the past (Barker and Hill 1988; Chippindale; Taçon, 1986; Chippindale et al. 1990; Leone et al. 1987). Witness the lack of dialogue and lack of institutional connection between academics and field-workers (Athens 1993; Duke 1991; Hunter and Ralston 1993; Schuldenrein 1992). Archaeologists debate the nature of the relation between past and present, and these debates take on political significance in the issues of reburial and ownership (McBryde 1985; McGuire 1992). Should a universal archaeology-for-all, based on an objective knowledge of the past, be sought? Or should scholars build local archaeologies relative to the interests of different and often contentious social agendas? (Gathercol and Lowenthal 1989; Layton 1989a, 1989b) (Shanks e McGuire 1996:75-6).

Eram *incomensuráveis* arqueologias, e entre as análises autorreflexivas multiplicadas nesse contexto, havia a arqueologia como uma ciência que se reconhecia explicitamente visual, que conformava uma tradição de criação de imagens sobre o passado², como Moser propõe no início de sua apresentação em São Francisco (publicada em 1996). Uma arqueologia que paulatinamente reconhecia suas posições no campo científico e político a partir das imagens que apresenta, pretendendo prevalecer enquanto discurso de maior autoridade sobre o passado. Notava a si mesma, porém, como uma ciência que articulava um vocabulário icônico bastante limitado, à revelia da diversificação e movimentação epistemológica observada anteriormente,

(...) it (archaeology) continued to recycle the same suite of icons that had been established in Classical times and which were reused from

² Moser estava em sincronia com a análise das imagens históricas que representavam a “pré-história”, promovidas no campo da geologia e história ambiental, por autores como Rudwick (1992), em *Scenes from the deep time: early pictorial representations of prehistoric times, 1830-1890*, Rupke (1993), em *Metonymies of empire: visual representations of prehistoric times, 1830-1890* (infelizmente não obtive acesso a esse, mas deixo a referência ao leitor: o capítulo de Rupke está no livro “Non-Verbal communication in Science prior to 1900”, editado por Renato G. Mazzolini, pela editora Olschki de Florença), e Mitman (1993), em *Cinematic Nature: Hollywood technology, popular culture, and the American Museum of Natural History*, etc.

medieval times. It is a significant paradox that archaeology, in claiming to end the production of Romantic visions and thus end speculation about the past, has kept aspects of the Romantic tradition alive. Archaeological scenes of the ancient past drew heavily on both scientific traditions and unscientific ones. Essentially, there was such a long tradition of visualizing the past that archaeology could not avoid being shaped by it. (Moser e Gamble,1996:209).

A prevalência do estilo naturalista, a reprodução de figuras sem modificações relevantes, a pouca diferenciação simbólica nas ilustrações analisadas, sugere que as imagens arqueológicas não se alteram em ritmo semelhante - ou sequer conforme -, a expansão das evidências materiais do passado humano. Os autores estendem a crítica, argumentando que a despeito da acumulação de conhecimento empírico sobre paisagens e artefatos pretéritos, teorias explicativas dos temas básicos da disciplina teriam persistido durante sua expansão sem alterações significativas. Por fim, eles invertem a lógica do argumento: *we would conclude by venturing the suggestion that the reason why the ideas have held sway is because the images have encouraged us to do so* (p.210).

Ao passo que a arqueologia seria crítica de suas próprias imagens, a partir de abordagens principalmente iconográficas, não poderia manter-se isenta a respeito das questões de (in)visibilidade que se instituíam na produção acadêmica, editorial, e também nas salas de museus. Caberia ao arqueólogo assumir responsabilidade sobre as imagens do passado, desafiando e educando agentes desses espaços (Gifford-Gonzalez, 1993:38).

Organizado por Molyneaux e publicado em 1997, *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, reúne especialistas de áreas variadas, como a artista Carolyn Trant, a historiadora Lynette Russell, o antropólogo Wiktor Stoczkowski, o psicólogo Alan Costall, e os arqueólogos Simon James, Richard Bradley, Brian Sparkes (também historiador de arte), Richard A Fox Jr., Stephanie Moser e Clive Gamble (com o texto já citado), Timothy Champion e Michael Shanks. Esse assina o capítulo “Archaeology and Photography”, uma referência que se tornou fundamental para quem pesquisa imagens gráficas na (e a partir da) arqueologia.

Molyneaux, pesquisador com uma produção vasta e densa sobre imagens pré-históricas desde a década de 1970, inicia o livro propondo que as “imagens feitas no passado e as imagens feitas para representar o passado são igualmente difíceis de

analisar”, mas que talvez estas última sejam ainda mais problemáticas, porque não são comumente consideradas objetos de análise em seu próprio direito (1997:01). E as relações que promovem, na naturalização de categorias político-estéticas e religiosas, na representação ou propaganda de ideologias e poderes, são reforçadas perceptualmente por sua materialidade e influência no ambiente informacional no qual se situam (fazendo referência direta à McLuhan, 1964 [1944], e a teoria da percepção ecológica de Gibson, 1966³). As imagens, contemporâneas ou não, teriam, portanto, atributos sociais e materiais, como o conceito de interação organismo-ambiente poderia ilustrar (conceito de Mead, 1972, *apud* Molyneaux, 1997:05)⁴, demandando o empenho de materialistas e idealistas, igualmente, para a sua compreensão.

A materialidade da imagem, num aspecto geral, estava sendo subestimada pela arqueologia como apenas *lifeless objects, sorted into stylistic categories and used to chart cultural differences and changes* (1997:08). Imagens que permanecem por mais de “quinze mil gerações de vida humana”, ou seja, que tem uma “vida própria, por si própria”, um poder de permanência, que o autor identifica com inércia, anacronismo, passividade, mas que, como um poder silencioso, demanda que sejam tratadas como mundos em si mesmos, a partir dos quais se destilam discursos no decorrer do tempo. Ao longo do século XXI, aconteceram esforços por abordagens não representacionistas sobre a imageria do passado, privilegiando a prática e a sua materialidade, contudo, para as imagens gráficas, a materialidade será uma dimensão privilegiada por outras disciplinas antes mesmo da arqueologia.

Em *The Cultural Life of Images*, Shanks incorpora a crítica de Molyneaux ao uso de imagens fotográficas – “*Photographs are often taken for granted in archaeology*”, como começa seu texto – e propõe uma discussão teórica inspirada em estudos culturais, na antropologia interpretativa e na sociologia do conhecimento, campos que, nesse período, articulavam com maior fluência teorias e visualidade. No mesmo ano, o autor publica *L’Archéologie et le passé contemporain: um paradigme photographique*, baseado em uma comunicação feita em 1993, atrelados às propostas contidas em *Reconstructing Archaeology* (com Tilley, em 1987), e posteriormente, em *Experiencing the Past* (1992).

³ Citando a obra de J. J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Boston: Houghton Mifflin, 1966).

⁴ O autor faz referência à obra *The Philosophy of the Act*, de George Herbert Mead, publicada pela Universidade de Chicago.

A comunicação é constituída, em síntese, pelos mesmos tópicos do capítulo de *Archaeology and Photography*.

Michel Foucault (1979), Bruno Latour (1987; 1988; 1990), John Tagg (1988a; 1988b), Michael Lynch e Steve Woolgar (1990), Pierre Lemonnier (1993) e o periódico *Techniques et Culture*, além de Elizabeth Edwards (1992) e Martin Jay (1988; 1994), este na crítica ao oclocentrismo, e James Clifford (1986; 1988), a respeito das práticas etnográficas e os debates da antropologia visual sobre filmes etnográficos, foram algumas das influências intelectuais de Shanks para tecer a relação entre as (como eram apresentadas) duas áreas, conforme citado na bibliografia do capítulo⁵. Nas referências da filosofia e historiografia da fotografia, Susan Sontag (1978), John Berger (1972; Berger e Mohr, 1982), Roland Barthes (1977, 1982), Gisele Freund (1980), Beaumont Newhall (1982) são citados⁶, mas Walter Benjamin (1970 – *A obra de arte...*) ocupa uma influência central para compor as ideias propostas, principalmente o conceito de *atualidade*.

No campo arqueológico, Shanks dialoga com Christopher Tilley e Ian Hodder, e a relação que estabelece entre arqueologia e fotografia é, sobretudo, interpretativa⁷. Ele se posiciona como um arqueólogo *pós processualista*, leitor dos sinais contidos na imagem fotográfica, que pode, assim, conectá-los a textos, criando sentidos. Essa prática é chamada de *photowork*, e é através dela que o autor propõe o conceito de *atualidade*, os métodos discursivos de colagem e de montagem, e a possibilidade de uma arqueologia do inefável.

⁵ Para situar o leitor, tratam-se das obras *Discipline and Punish* (Foucault, 1979); *Science in Action* (Latour, 1987); *The Pasteurization of France* (Latour, 1988); *Drawing things together* (Latour, 1990, em Woolgar e Lynch (eds.) *Representation in Scientific Practice*, também citados na sequência), *The Burden of Representation* e *A means of surveillance: the photograph as evidence in law* (ambas publicações de Tagg em 1988). *Technological Choices*, livro editado por Lemonnier, 1993; *Anthropology and photography 1860-1920* (Edwards, 1992); *Scopic Regimes of Modernity* (Jay, 1988) e *The disenchantment of the eye: surrealismo and the crisis of oclarcentrism* (Jay, 1984). De Clifford, *The predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* (1988); e editado por Clifford e Marcus, *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography* (1996).

⁶ Referindo os livros *On Photography* (Sontag, 1978); *Ways of Seeing* (Berger, 1972) e *Another Way of Telling* (Berger e Mohr, 1982). *Rhetoric of the Image* e *Camera Lucida*, de Barthes (1977, 1982); *Photography and Society* (Freund, 1980); *The History of Photography*, de Newhall (1982).

⁷ Especialmente com *Discourse and Power* (Tilley, 1989); *Michel Foucault: towards na archaeology of archaeology* (Tilley, 1990); *On modernity and Archaeological Discourse* (Tilley, 1990).

Photographs in archaeological texts usually offer either pictorial atmosphere or act as documentary witnesses. The witness says ‘I was there’; the photo says ‘Look and see’. But looking is not innocent. The eye of the camera, the look with perspective is often the gaze of surveillance, the one-way look of which I have written. It belongs with an attitude which would take the past, appropriate the past, pin it down. Mug shots of the past. Inventories. The atmosphere shot may also speak of the restrained immediacy or spectacle of tourism. The act of looking goes with the meanings it finds. Surveillance finds objects to control. How might I wish to look, if appearances belong with the activity and its purpose? I think photographs can embody ways of looking other than surveillance. In being realized as part of differing activities, photographs are better thought of as photo-works; the work of making truth (Burgin 1982). (Shanks 1992:145-6)

A fotografia incluída em manuais como um gênero de registro documental, como apenas um meio mecânico, eletrônico ou químico de engajamento, é compreendida em função do realismo como um projeto, incentivado também na arqueologia (a fotografia documental). Para corresponder a ele, as fotografias, como instantes desconexos, precisam de entrelaçamento a um passado e a um futuro, coerentes a contextos e conexões que atribuam significado a elas, o que implica que tais modelos de realismo sejam necessariamente históricos (1997a:86).

Qual seria então a qualidade da objetividade das imagens? Qual seria a relevância dos diagramas e fotos, ou mesmo das imagens textuais em descrições detalhadas, das referências comparativas de sítios e materiais que dão contexto aos achados arqueológicos? Para o autor, a qualidade da objetividade dessas imagens é justamente o feito retórico que mantém todos esses elementos juntos.

As imagens, e principalmente as fotográficas, por se aproximarem com facilidade do viés naturalista, podem ser instrumentos da construção discursiva, conectadas a partir de montagens e colagens. A heterogeneidade do *photowork* contida nessas composições se relaciona à multiplicidade de conexões possíveis: “An objective image, a true representation of reality, is one connected to anything more solid than itself, so that if it is challenged as being misrepresentative, all to which it is connected threatens also to fall” (1997a:82).

Temporalidade é uma noção fundamental para pensar imagens e arqueologia, e nesses textos Shanks apresenta quatro temporalidades distintas: o momento apreendido, a data, a continuidade do passado ao presente e, a partir do photowork, a *atualidade*. Derivado do conceito de *aktualität* benjaminiana, e mantendo a noção de densidade temporal das narrativas, *atualidade* diz respeito à uma conjunção de presentes, “the past’s present, the instant of photography, and the time of reading” (1997a:88), que influem na primazia (e não na superioridade, como Shanks enfatiza) do presente sobre o passado, “a return of what is no longer the same” (1997a:88). Ambos, arqueologia e fotografia, lidam com “moments arrested, continuities of those arrested moments, the return of the moment, but changed (the concept of actuality)” (1997b:07).

Ironia, termo que se repete nos textos do autor sobre fotografia, é um elemento que parece inescapável à nossa própria condição enquanto manipuladores de imagens: está na incapacidade de controlar a multiplicidade de conexões e significados possíveis, presentes e decorrentes no *photowork* (1997a:86), bem como nas implicações do processo no discurso da arqueologia, apesar de ser uma criação com atos ativos. Nesse âmbito, a ironia acontece quando como no display em um museu, a reconstrução que se pretende uma cena do passado precisa ser carregada de verossimilitude, e, para tal, composta como um momento apreendido anteriormente à sua própria observação. Ou que se apresenta como uma *mise-en-scene* naturalista pronta para seu registro, detalhadamente artificial.

Abordando imagens gráficas no sentido restrito, Shanks menciona a crítica ao oculocentrismo (Taylor 1994; Jay, 1988), sem prolongar-se nesse aspecto. Sua perspectiva é a de que uma arqueologia do inefável, de riqueza empírica, seria uma espécie de antídoto às explicações determinísticas relacionadas à primazia da visão sobre os outros sentidos. O termo *embodiment* se refere justamente a uma forma de suspender categorias convencionais e produzir uma compreensão mais “texturizada” da realidade social (1997b:08). Com isso, o visual pode não ser estritamente oculocentrista, nem meramente ilustrativo.

As montagens permitem engajar mais de uma mídia, fornecendo informações diferentes, e romper fronteiras pré-estabelecidas sobre seu tipo, conferindo um novo sentido às bases de dados. Assim, textos, sons e imagens, gráficos, números, seriam matéria prima potencial para criar ilustrações de dimensões cada vez mais complexas (1997a:99) e narrativas cada vez mais instáveis. Tal instabilidade de conexões permite a coexistência de uma multiplicidade de sentidos, e a negação de construções dualistas

(como passado e presente, objetivo e subjetivo, real e ficção, etc). A partir dessa perspectiva, suponho em minha leitura de Shanks, mundos arqueologicamente instáveis poderiam ser acolhidos pela disciplina com a mesma (ou similar) afeição dedicada à busca ideal de mundos arqueologicamente estabilizados. Vivem instáveis os mundos arqueológicos, afetam e são afetados, e essa é garantia não apenas de sua riqueza narrativa como de sua vitalidade e potência política.

Ainda assim, a arqueologia comumente se dedica às narrativas compatíveis com um projeto de realismo científico, articulando suas imagens coerentemente à ele. Nessa configuração, qual é o espaço possível das arqueologias do inefável? Antes de tudo, com Shanks, o espaço possível é o da imaginação. As questões da imagem migram para as questões da imaginação arqueológica: num plano prático, trata-se de experimentar com associações que atualizam o passado, e de compreender que assim tem se constituído de fato o discurso arqueológico. Só que o plano prático consiste em incursões nos planos teórico, narrativo e de experiência, visto que o autor tenha revogado as separações atribuídas ao método arqueológico, quando propôs, com McGuire (1996), que a arqueologia seja, e que tenha sido desde sempre, uma artesanania,

Craft is essentially creative: taking purpose, assessing viability, working with material, and expressing interpretation to create the product that retains traces of all these stages. The creative element in craft contains an aesthetic of skill and of workmanship. Craft's expressive dimension is also about pleasure (or displeasure) and is certainly not restricted to the intellectual or the cognitive. The genuine craft artifact embodies these emotions, and the response to it is a multifaceted one. Pleasure is perhaps not a very common word in academic archaeology, but a craft archaeology must recognize its role and embody it in the product we make. This means addressing seriously and with imagination the questions of how we write about the past, how we address our activities as archaeologists, and how we communicate with others (Hills 1993; Hodder 1989; Hodder et al. 1995; Tilley 1990). (Shanks e McGuire, 1996:81).

É sobre o aspecto da imaginação que Moser sugere entendermos, já no fim da década (1998), a questão que ela apresenta em 1992: por que as imagens sobre o passado humano mudam tão pouco, e mantêm ícones e símbolos que são anteriores à própria formalização da disciplina? A dificuldade em substituí-las se relaciona aos condicionamentos de nossa própria imaginação.

Imagens não são apenas recursos de comunicação das ciências, mas componentes centrais do processo científico e da produção de teorias. Imagens efetivamente criam conhecimento. Por isso, em *Ancestral images* (1998), Moser trata as imagens como documentos primários, tão informativos quanto textos, e não apenas enquanto representação destes: “this is not a survey of ideas and how they are visually represented, but rather, a survey of images and how they communicate and construct ideas” (1998:05).

Uma década de discussões mostraram que havia outras visões de pré-história possíveis, que precisávamos imaginar antepassados humanos a partir de bases mais assertivas e defensáveis arqueologicamente, que deixássemos o primata aburguesado sobre o qual ironizava Leroi-Gourhan. Produzir novas ilustrações deveria entrar para a agenda da arqueologia, a fim de constituir diferentes narrativas científicas e influenciar teorias e interpretações. Foi nesse clima intelectual de ousadia que Allan Klynne, então doutorando da Universidade de Uppsala, publicou o artigo *Reconstructions of Knossos: Artist's Impressions, Archaeological Evidence and Wishful Thinking* (1998), propondo a substituição das reconstruções arqueológicas imagéticas do Palácio de Knossos.

Criticando elementos iconográficos das reconstruções existentes, o autor os contrapôs a informações produzidas por escavações arqueológicas e condenou a veiculação frequente das ilustrações equivocadas em diversos espaços (não apenas acadêmicos, mas turísticos). Questões sobre a existência ou não de janelas, a escolha das cores de superfícies, as técnicas de construção possíveis ou não para o contexto, até o que parecem ser concepções *a priorísticas* de sua monumentalidade, da predileção ao belo, enfim, um emaranhado de observações que fundamentaram a apresentação de uma nova imagem, então mais alinhada às pesquisas arqueológicas⁸.

⁸ Ironicamente, o único acesso que consegui ao artigo polêmico de Klynne, estava com as suas imagens subtraídas. Escrevo sem ter visto, portanto, a proposta alternativa de reconstrução, motivo pelo qual não articularei meu argumento sobre a imagem em si e comparação por ele feita, mas apenas pelo seu texto e pelas reações de comentaristas.

“It might be argued that this leaves us with nothing more than a new totalising narrative. This was not my intention; instead I hope this reconstruction might provoke a series of new reconstructions.” (Klynne 1998:224) – apesar da ressalva, e apesar de Hitchcock, Driessen e Molyneaux (1999) reconhecerem o esforço pela crítica das reconstruções anteriores como necessário e válido, ele foi, de fato, severamente criticado.

Como substituir imagens na arqueologia? Os comentários ao artigo de Klynne tornam evidente que a substituição é tão ou mais complexa que a análise iconográfica e crítica das imagens estabelecidas, que com as discrepâncias e vieses identificados pelos arqueólogos nessas, há também razões teóricas e retóricas para a sua reprodução, e que uma nova imagem há de passar por uma rigorosa avaliação teórico-estética, caso se pretenda mais do que uma ilustração ocasional ou reciclada,

Whatever the merits of his analysis, I do find myself in disagreement with Klynne's proposed reconstruction (1998: hg. 9), because he has merely tried to combine archaeological data. Our aim, however, is to reconstruct not simply wall elevations, roof construction and decoration, but also the *purpose* of a building. (Driessen, 1999:122)

Além dos aspectos formais, a imaginação arqueológica não articula apenas dados empíricos. Como um salto dos dados em direção à interpretação, ela articula contextos que retêm o não quantificável, o imaterial, o perceptível, o próprio momento de sua criação e, inevitavelmente, com a atualização, valores anacrônicos. A crítica à imagem arqueológica, apontando incoerências da objetivação científica, retorna com uma produção insuficiente, posto que dispute uma autoridade objetificante num sentido ainda mais estrito. Embora deseje, ao invés de ampliar as possibilidades de imaginação do contexto, uma vez que as reconstruções anteriores eram fictícias em muitos elementos, Klynne propôs uma redução, ao criar uma imagem inspirada na “realidade pura” dos dados,

The palace of Knossos as preserved or as reconstructed on paper is an attempt to combine available archaeological data and ideas on palatial ideology. Evans's version, as Famoux (1993: 86-89) argued, was that of a visionary who realized his archaeology of a dream. Klynne's attempt seems more the archaeology of a nightmare! (Driessen, 1999:125)

De maneira similar às imagens anteriores, entretanto, o autor completou os espaços do Palácio para os quais não havia dados empíricos, deixando pouca margem à incerteza e nenhum espaço em branco, como seria coerente, a partir de sua defesa (Hitchcock, 1999:132). Não ofereceu ao leitor opções interpretativas ou de tradução. Hitchcock termina seu feedback sugerindo que “one is left to wonder if perhaps another postcard slot in the kiosks of modern Crete is not a more effective distribution medium for this image”.

Klynne states that to achieve greater reflective awareness, we should have a wider range of reconstructions of Knossos; Reading this, I expected the presentation of some selfreflexive and enlightened post-processual thinking. Yet when we turn to the illustrations we are presented with only a single new reconstruction (Klynne’s). It readily called to mind the saying that on the shoulders of every freedom fighter is a head itching for a crown. (Hitchcock 1999:130)

Molyneaux, que se declara não muito familiarizado ao contexto arqueológico em questão, afirma que no ambiente intelectual tradicional, a visão proposta por Klynne faz sentido. Mas será que a busca da arqueologia é por um modelo ideal imagético? Quais soluções uma imagem traz e para quais problemas? Será que o sentido das discussões da imagem na arqueologia, até então, é apenas pela substituição de modelos inconsistentes por alternativas ideais e fidedignas de representação do passado? Será que estamos conseguindo, ao lidar com as imagens dessa maneira, compreender o que elas são e como nos afetam?

Klynne’s real problem – archaeology’s problem – is that once the images of our personal intellectual satisfaction are in the information environment, in paper or digital form, they have a life of their own. Emerging from and generating discourse, they reinforce ways of seeing and thinking that take us far from the stony ground to which they relate. (Molyneaux, 1999:135)

A sugestão, feita ao final do artigo, sobre abrir um fórum na internet para criar imagens mais colaborativas, assim como o uso de tecnologias e modelos de realidade virtual que poderão ser propostos, é realmente interessante, segue Molyneaux. Mas ainda que seja um modelo composto por milhares de analistas, não podemos esquecer que estaremos apenas descobrindo mais sobre mundos que nós mesmos criamos.

Em 2001, Moser insistia que arqueólogos continuavam agindo como imunes frente às representações pré-existentes, engajando-as levianamente, como se não fossem problemáticas ou não produzissem variadas interpretações. A autora sugere que essa tendência se relaciona a uma falsa distinção entre ciência e cultura, na qual as imagens seriam influentes no sentido da ciência -> à cultura, o mesmo trajeto da criação de conhecimento “legítimo”. É um problema que os arqueólogos, como outros cientistas, não se vejam enquanto parte do tão reconhecido “wider public” ao qual suas próprias imagens se destinam – e onde muitas delas, em realidade, emergem.

As análises de arqueólogos sobre fotografias históricas da arqueologia tornaram-se expressivas nesse contexto. A arqueologia das imagens gráficas segue principalmente como uma arqueologia de representações produzidas na disciplina por gerações anteriores, atuantes no contexto de sua modernização, situando, em alguns casos, a produção contemporânea em relação à herança de práticas imagéticas.

Reyero (2001) fez um levantamento histórico sobre a produção de fotografias e seus usos na arqueologia francesa, entre 1850 e 1914, Chadha (2002) e Guha (2002; 2003a; 2003b) analisaram arquivos, discursos e práticas de criação de fotografias nos trabalhos pioneiros de arqueologia na Índia na última metade do século XIX. Papalexandrou e Mauzy (2003) escreveram um artigo sobre a produção imagética da arqueóloga e fotógrafa norte-americana Alison Frantz, German (2005) fez uma análise minuciosa das alterações aplicadas nas fotografias de Arthur Evans (a saber, retoques para melhorar a clareza, reconstruções à mão de fotografias e falsificações), compreendendo o papel de tais alterações na interpretação arqueológica do sítio de Knossos, apresentada por ele.

Em 2005 foram publicados os livros *Envisioning the Past: Archaeology and the Image* e *Antiquity and Photography: Early views of Ancient Mediterranean Sites*, e é possível considerá-los representantes das principais tendências de produção arqueológica sobre imagens gráficas e, em especial, fotografias, do período 2000-2010. Esse foi organizado e escrito por Claire L. Lyons, John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart e

Andrew Szegedy-Maszak, a fim de integrar o lançamento de uma exposição do Getty Villa em Malibu. Cada autor assina um capítulo sobre uma seleção de imagens de fotógrafos que atuaram em sítios arqueológicos na Grécia, Itália e Egito, entre 1840 e 1880. As imagens foram entrelaçadas a diferentes técnicas de ilustração, relatos e informações biográficas, compondo uma revisão sucinta sobre a função da fotografia na modernização da disciplina, alinhando-se aos trabalhos citados anteriormente.

Já *Envisioning the Past*, editado por Stephanie Moser e Sam Smiles, reúne abordagens diversas acerca do tema da imagem gráfica, com a preocupação temática e crítica herdada dos anos 1990. Notável é o fato de a introdução ser dedicada aos esforços de Piggot em compreender a imagem arqueológica nos anos 1960, sob influência da obra de Gombrich, sendo estabelecido, afinal, o ponto inicial dos estudos de imagem em arqueologia que amadureceriam como campo de pesquisa apenas três décadas depois (2005:03). Nessa menção, os autores assumem que as imagens da arqueologia foram, ao longo desse período, estudadas pela história da arte, especialmente as relacionadas ao antiquarianismo e à Renascença, mas que o impacto dessas imagens na própria arqueologia não havia sido observado de forma específica.

Ao situar seus esforços, e a fim de reconhecer e incorporar as imagens gráficas como objeto, Moser e Smiles se distanciam das interpretações, bibliografias e referências dos historiadores de arte. Com isso, as duas áreas não se duplicariam e poderiam ser complementares, posto que os fins e os meios se diferenciem. E quais eram então os fins e os meios da arqueologia dessas imagens? Nesse momento, era uma arqueologia das representações visuais que compunham os discursos da própria disciplina, preocupada com o impacto das imagens em seu presente e futuro epistemológico⁹. É por essa porta de entrada que os arqueólogos continuaram tecendo análises sobre as imagens em si e sobre o contexto social no qual elas emergiram.

A publicação de *Envisioning...* lança esforços metodológicos inéditos no campo de pesquisa arqueológica de imagens gráficas. A complementariedade entre história da arte e arqueologia se estabelece com o capítulo de Borher, por exemplo. A contribuição da etnografia da arqueologia na análise de práticas de criação de imagem é proposta no capítulo de Bateman. Há um esforço de criação de imagens arqueológicas a partir de

⁹ Era chamada por Moser de Arqueologia das Representações, embora o foco fosse limitado às representações visuais.

narrativas de não arqueólogos sobre um sítio, com Glazier. Por fim, as possibilidades tecnológicas, como as imagens de realidade virtual, são tratadas por Earl e Gillings. Detalharei sumariamente esses esforços para que se possa compreender as linhas que se estabeleceram e que, em termos gerais, são as que têm nos guiado nas pesquisas sobre imagens em arqueologia na última década¹⁰.

O capítulo de Dana Arnold propõe a necessidade de “desaprender” imagens da arqueologia. A autora argumenta que a arquitetura clássica tenha sido codificada através de princípios linguísticos que privilegiaram o sujeito branco e homem como seu predicado, e que os trajetos de conhecer o passado resultantes dessa abordagem se reproduzem na predileção a alguns aspectos da arquitetura clássica no presente. Trata-se, então, da ideia de *desaprender discursos* que são técnicos e também visuais e imagéticos (como exemplifica sobre a perspectiva ortogonal), para poder criar novas trajetória, explorando como elas incorporam ideias, especialmente vinculadas a noções de gênero, e guiam a percepção sobre os contextos da arquitetura romana.

O capítulo de Monique Scott analisa como dogmas antropológicos racializados a respeito de povos africanos foram reciclados em displays do Museu Britânico de História Natural e o Museu Horniman, e quais são as reações de visitantes a essas narrativas. Ela aponta que as imagens persistem em exibição apesar de não existir uma identificação ou familiaridade do público com elas, enfatizando a necessidade de reavaliar reciclagens narrativas, inclusive por sua (in)capacidade comunicativa. Paul Privateer, por sua vez, escreve sobre a função sistêmica e ideológica de narrativas originárias do ser humano e como opera a sua reprodução em discursos científicos.

A *longevidade* das representações arqueológicas, como definiu Moser (2001:273), se refere à problemática da reprodução e ao transporte de significados de motivos de uma imagem à outra, a partir da replicação ou reciclagem. Essas imagens são extremamente difíceis de substituir, como já observamos, e persistem ainda quando substituídas, desaprovadas ou atualizadas (2001:269). Essa característica é apenas uma entre sete

¹⁰ O termo *linha de pesquisa* costuma agregar diferentes definições e carece de uma especificação. Proponho utilizá-lo como guia exploratório, para propor fronteiras provisórias, em função de sua capacidade de articular abordagens sobre imagens gráficas em arqueologia, considerando problemas de pesquisa e orientações teórico-metodológicas semelhantes. As linhas de pesquisa apresentadas conversam entre si e seus elementos atravessam as fronteiras estabelecidas. A distinção pretende apenas visibilizar a multiplicidade de abordagens, as aproximações e os distanciamentos entre elas, bem como a complexidade geral do tema.

convenções identificadas na pesquisa da autora, a saber: a iconografia, a autonomia, a autenticidade, a singularidade, o dramatismo, a persuassividade, e, como dito, a longevidade. Apesar de ser a mais recorrente nesse livro, outras dessas foram abordadas, como no capítulo a seguir, em que as imagens em questão são consideradas obsoletas no momento de sua análise.

James E. Phillips analisa as detalhadas reconstruções de Glastonbury Lake Village, feitas por Forestier e publicadas no periódico *The Illustrated London News* em 1911, amplamente reproduzidas ao longo do século. Ainda que sejam consideradas obsoletas quando a análise de Phillips foi feita, as ilustrações são interessantes para pensar a autenticidade, a dramaticidade e a singularidade, critérios inscritos no detalhismo, na composição quase teatral e instantânea que elas apresentam.

Dramaticidade é um aspecto relacionado ao impacto da imagem e sua associação emocional. Com isso, Moser (2001:277-279) acentua que a imagem científica e objetivante da arqueologia possui necessariamente a dimensão subjetiva e afetiva em sua criação e recepção, que precisa ser considerada. Autenticidade, por sua vez, se relaciona à incorporação de evidências detalhadas na imagem, a fim de torná-la específica e crível, como os detalhes fazem crer uma história. Singularidade é a característica implicada na perspectiva, sugerindo que a imagem arqueológica apresente apenas uma dimensão possível da situação, mais do que alternativas ou imprecisões, ela é composta como um *snapshot* exato e retirado de uma narrativa maior.

Em seu capítulo, Susan M. Dixon analisa como as ilustrações da publicação *Il Campo Marzio*, de Giovanni Battista Piranesi, manipularam o tempo cronológico e a sacralidade de contextos romanos. Para a autora, a importância de manter o passado de Roma como um patrimônio relacionado ao papado resultou numa proposta de *Iconographia* como *Uchronia*: as imagens propõem um contexto distante do presente, incluindo elementos fictícios e anacrônicos, ao mesmo tempo que completamente atado e identificável na topografia da cidade pelos leitores contemporâneos de Piranesi. Essa estratégia narrativa estava vinculada aos valores de sacralidade necessários para sustentar um papado desgastado e vulnerável em muitos aspectos. O caso é interessante para pensar a convenção da persuasão, também apontada por Moser, e os elementos que tornam as ficções imagéticas críveis.

Persuasão é a convenção que relaciona ideias familiares e cria uma plausibilidade inerente à imagem, independentemente do quão diferente seja do contexto que pretende representar. A persuasão depende da habilidade da imagem de ser imediata, apresentada em frameworks já conhecidos, por exemplo, em experiências aceitáveis, e não necessariamente em fidelidade visual (Moser, 2001:279).

Os capítulos elencados até então analisam imagens gráficas (ilustrações e fotografias) históricas sobre o passado humano, reconstruções ou registros de artefatos e sítios, bem como registros resultantes da prática antiquarianista e arqueológica. Eles se aproximam no intuito de compreender contextos e sentidos de origem das imagens, articulações epistemológicas, mecanismos de recepção e os efeitos de longevidade, incluindo situações de reciclagem e também de reprodução. Moser denominou o conjunto dessas produções como o campo da *Arqueologia das Representações*.

Atualmente, podemos compreender que se tratava de uma arqueologia das representações *visuais* integrantes dos discursos da própria disciplina ou antecessoras a elas. A arqueologia tem desenvolvido outras abordagens sobre imagens gráficas, sendo possível reorientar a Arqueologia das Representações não como um campo, mas como uma linha de pesquisa com um caráter reflexivo e autocrítico, de tendências teórico-metodológicas hermenêuticas e semióticas, representada pelos trabalhos de Chadha, German, entre outros citados até então. Tal linha fundamenta e compõe a *Arqueologia das Imagens Gráficas*, como intenciono propor, que é capaz de reunir abordagens diversas emergentes nos últimos 30 anos em 5 diferentes linhas de pesquisa. Dadas as suas importantes intersecções, não seria coerente mantê-las como diferentes campos de pesquisa, ainda que apresentem orientações teórico-metodológicas, preocupações científicas e objetos de análise variáveis.

As pesquisas dessa linha se estendem a diversos contextos ao longo da última década (com Baird (2011, 2017); Ousterhout (2013); Cobb, (2012); Thorton e Perry (2011); Perry e Challis (2013); Perry (2011); Pillsbury (2012); Luján (2012); Green, Teeter e Larson (2012); Guha (2012a, 2012b, 2013a); Carabott et al (2015); Grossman (2016), Shepherd (2015); Carter (2015); Brusius (2016); Riggs (2017, 2019a), entre outros), e se dedicaram a analisar imagens em displays de museus (como Moser, 2010; Fash, 2013; Querol e Hornos, 2015; etc), a formação de arquivos e coleções imagéticas (Nicolae, 2015; Caraffa, 2015; Riggs, 2017; 2019b; etc), reconstruções arqueológicas (Solometo e Moss, 2013; Piccoli, 2017; etc), construções narrativas visuais do

conhecimento arqueológico (Hingley, 2006; Fotiadis, 2013; Moyneur, 2013; Hingley, 2016; Sterling, 2017; etc). As análises por vezes abordam contextos contemporâneos, quando, enquanto discurso, o campo visual é considerado em sua extensão temporal (como Scott, em *Envisioning....*, e Hamilakis, 2008, por exemplo).

Sobre o uso específico da fotografia documental no discurso arqueológico, Hissa (2008; 2015) elencou as correntes teóricas mais expressivas da disciplina, resumizando as principais práticas fotográficas relacionadas a elas. De acordo com a autora, o histórico-culturalismo reforçou o uso da fotografia como mimese do real visando compensar o caráter destrutivo da prática arqueológica, que entrava em debate. De mimese à fato arqueológico, as imagens foram engajadas no processualismo como uma espécie de registro dos temas de interesse, e foi apenas com o pós-processualismo, influenciado pelos debates filosóficos e sociológicos dos anos 1980, que o estatuto epistemológico das fotografias pode ser deslocado como parte da interpretação e construção teórica em arqueologia (2008:42).

Hissa propõe a análise de alguns volumes da revista da Sociedade de Arqueologia Brasileira, a fim de compreender a relação de dependência das imagens com o texto escrito e o conhecimento especializado dos temas retratados na imagem (um pouco semelhante ao que Barthes denominou de *studium*), entre outros aspectos. A pesquisadora propõe a tese de que a fotografia documental mantém um alto valor informativo no discurso científico arqueológico, mas em uma condição que a difere da mimese, por “sua concretude, seu poder reprodutivo e seu dinamismo” (2008:51).

O que Hissa identificou em sua pesquisa se aproxima ao argumento de Bohrer em seu capítulo de *Envisioning...*, “What begins as a copy of the real, then acquires its own reality” (2005:183). O autor propõe que a fotografia tem um efeito arqueologizante, no sentido de o seu valor relacionar-se à capacidade de filtrar, reorganizar e apresentar em melhores condições de observação o que foi fotografado, se tornando, a imagem em si, um novo objeto. Não é apenas uma mimese ou transcrição, mas a captura de algo além da aparência superficial de um artefato, por exemplo (2005:184), ou mesmo a possibilidade de isolar elementos de superfície, como uma inscrição num artefato, características ou classes de monumentos, entre outros casos. A fotografia possui um efeito arqueologizante, como espécie de *novo objeto*. O que Bohrer sugeriu me parece se aproximar, por sua vez, em diversos aspectos, ao que Goettfried Boehm, filósofo da ciência da imagem (*Bildwissenschaft*), denomina de “mostração originária” (2017).

Em contraponto, ao analisar a experiência de Freud na Acrópolis Ateniense, Bohrer sugere que o arqueológico possui um efeito e uma resposta visual semelhante a relacionada à fotografia, e que sua apreensão também pode se dar em termos de *studium* e *punctum*, como sugerido por Barthes,

Whereas above we noted how photography could be seen as a kind of archaeology, here, considering the beholder's share, archaeology functions as a kind of photography. This is to say, first of all, that our visual response to archaeology itself involves a fixing of meaning with notable similarities to the basic rules of reception embodied for Barthes in photography. Archaeology, that is, may just be a paradigm of the challenge of decoding that reigns in photography. The sheer material reality of the object of archaeology is the perfect theater for enactment of what, in Barthes's terms, is photography's "reality effect". (Bohrer: 2005:188)

Abordar a imagem técnica a partir de sua materialidade e como um objeto, especialmente a fotografia, aponta uma tendência preocupada em compreender os efeitos específicos dessa materialidade e as relações que se estabelecem a partir de sua recepção, circulação e arquivamento. Contudo, apesar do enfoque material, a segunda linha de pesquisa identificada nesse levantamento é interdisciplinar, reunindo contribuições a respeito de contextos históricos e contemporâneos, como na publicação *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*, editada pelos geógrafos culturais Gillian Rose e Divya P. Tolia-Kelly (2012). A proposta de pesquisar a intersecção entre o visual e o material foi desenvolvida com a contribuição de sociólogos, arquitetos, geógrafos, pesquisadores com experiência em design e teoria da comunicação.

De maneira similar, em *Photo-Objects: On the materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences* (2019), apenas uma entre os vinte e dois colaboradores é arqueóloga, a Petra Wodtke. Christina Riggs assina um capítulo, apresentada como historiadora em egiptologia, e Zeynep Çelik, arquiteta, sustenta discussões em diálogo com a arqueologia (1992, 2016). O livro, editado por Julia Barnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider e Petra Wodtke, foi produzido a partir da conferência "Photo-Objects. Photographs as (Research) Objects in

Archaeology, Ethnology and Art History”, em 2017, e do projeto de pesquisa colaborativo “Photo-Objects”, da Photothek of the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. Entre os colaboradores da publicação estão referências recorrentes na produção arqueológica, como os antropólogos Elizabeth Edwards e Christopher Pinney. Há também a participação da cientista política Ídil Çetin, e os demais autores apresentados são historiadores da arte, da fotografia e da ciência.

O fato de poucos arqueólogos contribuírem à essa linha, num primeiro momento, é paradoxal. Em relação à materialidade de uma concepção ampla de imageria, a arqueologia desenvolveu um denso debate, engajando abordagens não representacionistas para compreensão de elementos pictóricos e visuais em petroglifos, gravuras e pinturas em suportes variados, inscrições em diferentes contextos, inclusive corporais, com propostas de Benjamin Alberti (2012), Alberti e Bray (2009); Miranda J. Aldhouse-Green (2004); Richard Bradley (2009); Fredrik Fahlander (2012; 2013; 2015); Christopher Tilley (2008), entre outros.

Contamos com a relevância de publicações como *Encountering Imagery*, de 2012, editado por Ing-Marie Back Danielsson, Fredrik Fahlander e Ylva Sjostrand; e, recentemente, de *Images in the Making: Art, process, archaeology*, editado por Andrew Meirion Jones e Ing-Marie Back Danielsson em 2020. A materialidade das imagens gráficas (da fotografia, especialmente) tem-se demorado a ser incorporada enquanto objeto legítimo de abordagens propriamente arqueológicas, embora seja evidente que a disciplina desenvolva ferramentas teóricas complexas para a análise de imagens diversas partindo justamente de sua materialidade.

Voltando ao *Envisioning the past*, Jonathan Bateman compartilha a experiência de etnografia fotográfica em uma expedição arqueológica em seu capítulo. O autor propõe que existam duas práticas fotográficas de campo, uma formal, essencialmente do trabalho de campo, e uma social, como dos bastidores. Isso implica que a arqueologia produza e negocie imagens de valores epistemológicos diferentes, e que as relacione com os discursos da disciplina economicamente, respondendo a uma espécie de valor de uso (ver também Bateman, 2006).

Incentivando relações experimentais com a imagem, em seu capítulo, Sam Smiles analisa a produção de dois artistas britânicos, Thomas Guest e Paul Nash, enfatizando como as representações visuais não funcionam passivamente. Da técnica, treinamento,

criatividade e expectativas até a escolha dos pigmentos e composições, as imagens são de potencial criativo, ativas em todos os sentidos. A contribuição da imagem para a arqueologia, sugerida com esses artistas, é a disposição para responder à presença do objeto, mais do que apenas documentá-lo; a compreender um impacto que não é somente racional e demanda reações diversas - não necessariamente disciplinadas e convencionais.

O autor sugere que a criatividade das imagens, o prazer estético, os seus aspectos emocionais e psicológicos, são continuamente avaliados em oposição a noções de rigorosidade científica e objetividade, como se fossem dimensões selecionáveis ou anuláveis entre si. Pensando com Derrida, ele traz ao debate a noção de que o suplemento (*parergon*), o aparentemente não essencial, *exterioriza e completa* a entidade (*ergon*), não funcionando somente como adições supérfluas ou ornamentais, posto que sejam intimamente conectados. As imagens podem nos fazer compreender melhor *the imaginative effort required to engage with antiquity*,

Such images might thus be understood as registering in visible form the contemporary mind's attempt to negotiate a meaningful encounter with the past. In so doing they expose and lay bare the creative and imaginative project which lies at the heart of archaeology, the wish to reconstitute the past by the exercise of historical imagination, sympathetic intuition, and a deep personal involvement with the relics of past ages. (2005:153).

Em outro capítulo, Stephanie Pratt analisa as ilustrações gráficas do passado europeu inspiradas no encontro com os povos americanos, e avalia essa relação e os discursos científicos referentes como uma espécie de conjuração e espelho mágico (2005:68), se afastando do paradigma racionalista do uso da imagem na ciência do passado. Darren Glazier, por sua vez, propõe uma análise visual de histórias populares relacionadas ao patrimônio arqueológico de Quseir al-Qadim, no Egito, argumentando que o folclore funciona ao criar narrativas e imagens mentais do passado (ele recorre a Freedberg) que se tornam fundamentais para a identidade moderna do sítio.

A proposta de Glazier é complementada pela criação de ilustrações informadas por histórias orais. Para isso, o autor transcreveu 170 entrevistas, interpretou as narrativas, e então compartilhou esse material com o arqueólogo e ilustrador Julian Whitewright.

Esse criou as duas ilustrações gráficas expostas no capítulo, que se pretendem representações arqueológicas, baseadas em duas histórias específicas de Quseir, e esperam não objetificar ou reduzir os processos mentais imaginativos e emocionais que estão na relação com o contexto arqueológico.

Os ícones narrados são incluídos nas imagens, ainda que existam variações nas narrativas individuais sobre suas características. O autor esforça-se por situar tanto a heterogeneidade de elementos visuais existente nos relatos, como a produzida pelo próprio processo interpretativo da pesquisa, assim como menciona a inserção nessas ilustrações de algumas das convenções sistematizadas por Moser, em sua análise sobre imagens arqueológicas citadas anteriormente.

É interessante como o projeto de criar imagens diferentes para os contextos pesquisados engajou a linguagem e parâmetros visuais de antigas e criticadas imagens da arqueologia. As características sumarizadas por Moser são convenções que se relacionam a uma forma específica de experiência de conhecimento do passado, produzida por determinadas imagens e também produtora de imagens semelhantes e repetidas. A transcrição e tradução de 170 vozes por dois arqueólogos, produzindo ilustrações investidas por algumas daquelas convenções, não se assemelha à experiência na qual as convenções arqueológicas originalmente criam sentido. Recorrer às elas nos lembra como é complicada a tarefa de propor novas imagens na disciplina, como discutimos anteriormente.

Os últimos capítulos resumidos aqui, sobre as pesquisas de Bateman, Smiles, Pratt, Glazier e suas equipes, se diferenciam dos anteriores pelo enfoque na prática de criação de imagens e na experimentação. Esse tipo de abordagem recorre a uma porta de entrada diferente das demais: não parte do conteúdo da imagem, como a primeira linha, nem da sua materialidade, como a segunda, embora obviamente não os ignore. Em vez disso, estabelece a análise das práticas de feitura de imagens em arqueologia.

Os temas são variáveis, entre a feitura de imagens técnicas ou tradicionais, em campo ou em laboratório, em contextos históricos ou contemporâneos, mas o objetivo coincide em compreender as imagens a partir da sua feitura, pensando a relação e a agência dos elementos, a influência epistemológica da imagem e suas potencialidades a partir do processo criativo. É uma importante linha de pesquisa, que reúne esforços de pesquisadores de diferentes campos - da ilustração e fotografia à modelagem 3D

(Hamilakis, Anagnostopoulos, Ifantidis, 2009; Manidakis, 2018; Piccoli, 2014; incluindo mídias digitais, com Di Franco, Galeazzi, Vassallo, 2018; Baxter, 2017; Kristensen, 2007; Morgan, Eve, 2012; Earl, 2013, etc). A análise documental, historiográfica, técnica e biográfica, a amplitude de conhecimentos e áreas a serem entrelaçados, além da articulação de propostas etnográficas e colaborativas em projetos de pesquisa, marcam essa linha de pesquisa.

No último capítulo que citei, por exemplo, as ilustrações apresentadas emergem com uma experiência de conhecimento completamente outra, aglomerada, em que as convenções imagéticas da disciplina parecem deslocadas, posto que proponham e ocupem lugares epistemológicos distintos. E algumas questões que Glazier e seus colegas nos permitem pensar são: experiências criativas estão permeadas por dilemas e esforços pela reprodução de aspectos formais que, como arqueólogos, nos sejam familiares? Fazer novas imagens implica em fazer também diferentes ciências, e fazer ciência diferentemente? Em que medida podemos sustentar esses deslocamentos dentro da disciplina? Nossas práticas serão afetadas, como? E nossas teorias? O que acontece com a arqueologia tradicional se mudarmos suas imagens? E enfim, mudarmos de que maneira? Buscamos substituir imagens com rigor e objetividade disciplinares, a partir de informações mais precisas, como Klynne, ou buscamos espaços em que possamos experimentar colaborativamente com elas, como Glazier? E, no que tange à fotografia, há espaço para uma fotografia diferente da documental na arqueologia, ou ao menos de novas propostas para esta?

A partir dos anos 2000, podemos observar mais publicações sobre experimentos com imagens e narrativas arqueológicas que não se relacionam às expectativas disciplinares do discurso científico tradicional com o qual compreendíamos as imagens até então. São trabalhos que se concentram em processos criativos, que assumem o objetivo de produzir conhecimento em diferentes linguagens e que se comprometem com técnicas artísticas e orientações teórico-metodológicas transdisciplinares. É a linha de pesquisa em que a arqueologia é atravessada pela arte.

O fotoblog *The Other Acropolis Collective*¹¹, lançado em 2008, por exemplo, é um projeto interdisciplinar a fim de propor visões alternativas da Acrópole Ateniense.

¹¹ O projeto está ativo e pode ser acompanhado no link www.theotheracropolis.com, acessado pela última vez em maio de 2021

Os autores notaram que as fotografias do sítio, em sites como *Flickr*, eram de alguma forma padronizadas, com composições e perspectivas semelhantes, mesmo que fotografadas por profissionais e amadores com trajetórias e experiências completamente diferentes. A partir de projetos acadêmicos sobre discursos e práticas relacionados àquele espaço, e sobre como esses impactam a experiência turística, os participantes produziram mídias e intervenções que expandissem a possibilidade de apreciação e reconhecimento da Acrópoles (Hamilakis, Ifantidis, 2015:144).

Or to be more precise, both the photographic and the archaeological monumentalisation of the Acropolis have produced forgetting and remembering at the same time: they have contributed to the forgetting of the diverse lives of the site and its multi-temporal character, and they have instead evoked and helped disseminate a national-cumcolonial memory of a mono-chronic, sacred locale, a static, hieratic and auratic sight, to be experienced with reverence and from a distance. *The Other Acropolis* Project generates a different, counter-modern political and aesthetic mnemonic production which foregrounds and invites both multi-sensoriality and multi-temporality.

Such production requires a kinaesthetic and haptic visuality, as opposed to the dominant regime of autonomous vision. Its photographic artefacts work by evocation rather than representation; they engender presence and invite public reaction. The project, in other words, encourages a dissensual, rather than consensual aesthetic experience (cf. Rancière 2006).

(...) Finally, we hope to have shown that photography, both the process itself and its photographic production, holds enormous potential for archaeology, well beyond the documentary and museo-graphic uses to which they are most commonly put. Their shared, creative ground of memory and materiality can form the basis for a mutually transformative collaboration. (2015:153)

Em *Ghosts in the Mirror*, Shanks (2013) escaneia uma coleção pessoal de imagens da metade do século XIX, produzidas por daguerreótipos, observando como o processo

de re-fotografia ou re-mediação faz emergir qualidades não observáveis diretamente. Ele define esse trabalho como uma espécie de *media archaeology*, considerando que arqueologia seja o trabalho feito sobre remanescentes materiais do passado (2013:05).

Em *Cutting the Earth/ Cutting the Body*, Bailey (2013) alterna imagens de trabalho de campo com ilustrações e fotografias de cortes em corpos humanos, atravessando-as com textos sobre o trabalho arqueológico, de descrições técnicas a anotações de diários de campo e outras citações,

When, why and how did we sever the essences of being-human from being-the-earth: When did our sense of being come to rest in, of, and on the body: What are the consequences of four modern disjoint perceptions of the ground and the body: Why do we have little concern When we cut the Earth (at least until recently and at least in western hegemonies), yet flinch When we slice open the body: How do we find answers to these questions: What form should enquiry take: One set of first probings is non-linear and proximal, without closure, and inviting exploration and the non-explanatory (Bailey, 2013:345).

As experimentações com a imagem não emergiram exclusiva e linearmente dos debates sobre as representações visuais da disciplina, entretanto. Algumas delas são propostas transdisciplinares de genealogia complexa e produção muito diversa para fazer jus no presente levantamento. Cito alguns projetos relevantes ao debate¹², mas é preciso

¹² O debate sobre arqueologia e arte é realmente empolgante. Nos inícios dos anos 2000, publicações reúnem projetos que procuram, em campo, produzir material transdisciplinar. Em 2003, Renfrew publica o livro *Figuring it out: What are we: Where do we come from: The Parallel visions of artists and archaeologists*, seguido pela edição, também por Renfrew, com Gosden e DeMarrais em 2004, de *Substance, Memory, Display: Archaeology and Art* (obtive acesso apenas aos sumários dessas publicações, motivo pelo qual elas não se encontram referenciadas na bibliografia da tese). A arqueologia estava alinhando-se, em certo sentido, à antropologia e os esforços representados por Schneider para propor abordagens experimentais entre arte e etnografia (2008). Em 2007, Vilches publica *The Art of Archaeology: Mark Dion and his Dig Projects*, e, em 2008, Witmore é inspirado pelos vídeos peripatéticos de Janet Cardiff e em Gombritch (1963) para produzir novas mídias sobre sítios arqueológicos. Em 2013, o diálogo sobre *arqueologia como arte e arte como arqueologia* repercute com Navarro, que publica na compilação *Arte e Ciências em diálogo*, bem como na publicação de *Art/Archaeology: Collaborations, conversations, criticisms*, editado por Russell e Cochrane (2014). Nadali publica, em 2013, *When Ritual meets Art. Ritual in the visual arts versus the visual arts in rituals: the case of Ancient Mesopotamia*. Há produções que partem do campo artístico aos contextos arqueológicos, como Marin-Viadel (2015) em *Everything means something: the archaeological*

recorrer a contextualizações específicas para compreendê-los justamente, lembrando que a interface não se dá com uma única técnica ou tradição artística, ou a partir de uma linguagem artística generalizável. A menção é natural, em nosso tema, por terem sido *visuais* os experimentos iniciais que mais aproximaram os campos artístico e arqueológico.

Como argumenta Bailey, as relações entre arte e arqueologia são diversas, com subáreas que se dedicam à arte enquanto objeto ou práticas que articulam preservação, curadoria e exibição de objetos de arte (2020:12),

Desta forma, de um lado da relação entre a arte e arqueologia, estudiosos, especialistas, e profissionais dos museus perseguem o interesse histórico, arqueológico e museográfico em objetos artísticos. [...] Do outro lado da relação entre arte e arqueologia, e talvez menos conhecido, artistas contemporâneos criam novo trabalho artístico inspirados nos, ou dentro dos contextos, locais, debates e práticas da arqueologia. Aqui o objetivo não é definir, analisar, ou interpretar funções e significados de objetos de arte pré-históricos ou ancestrais. A intenção é, antes, descobrir (dentro dos métodos e locais arqueológicos) inspiração, vocabulário, e provocações com os quais criar arte no mundo de hoje. (Bailey, 2020:12).

Uma das iniciativas fundamentais nesse âmbito foi o Projeto Leskernick, em Cornwall, Reino Unido, iniciado em 1995. Ele previa um estudo antropológico da própria equipe em campo e a produção de instalações artísticas, e provocou uma curiosa discussão estética sobre a paisagem. Em sua publicação sobre o projeto, *Art and the Re-presentation of the Past* (2000), Barbara Bender, Sue Hamilton e Christopher Tilley se referem à arqueologia como um contexto de inspiração para os artistas ambientais no contexto inglês desde a década de 1930, citando alguns que reuniam imagens de culturas diferentes,

excavation of the Temple of Millions of Years of Thutmose III from the point of view of contemporary visual arts, bem como publicações em periódicos de Arte, como *Beyond the Metaphor: archaeology as a social and artistic practice*, de Smith (2017), no *Journal of Visual Art Practice*. Em 2019, Gheorghiu e Barth editam o livro *Artistic Practices and Archaeological Research*. As experimentações se estendem em Bailey, *Disarticulate-repurpose-disrupt: Art/Arcaheology* (2017), *Breaking the Surface: An art/arcaheology of pre historic architecture* (2018), e com o projeto *Ineligible: a disruption of artefacts and artistic practice* (2020).

estabelecendo metáforas entre elas. Os autores lembram da exposição organizada por Noble em 1991, que reuniu dez artistas sob o título *From Art to Archaeology*, e que tentava reforçar, em sua publicação, a autonomia da arte e do campo artístico, de acordo com os autores, levando ao questionamento,

We might ask precisely why an artist-archaeologist is conceived as a dangerous threat. There is no reason why artists should not be ‘visual magpies’, but we need to be clear that their practice and product are different from the archaeological artistic practice that we are proposing. In relation to Tiberghien’s comments about the lack of any significant theoretically informed position behind land art we might ask: what if this practice was informed by a more considered understanding of space and place? Furthermore, what if an archaeologically and theoretically informed understanding of place resulted in the production of art in the environment, a practice linking past and present, place and landscape? Might this produce something more profound? Or is the mere attempt automatically to be invalidated because the person producing the art has a training in archaeology rather than the art academy? (Bender, Hamilton e Tilley, 2000:40)

O artigo é particularmente interessante pela reflexão sobre as expectativas que temos na arqueologia tradicional e o relato das experiências dos autores durante suas criações. No início, eles mantiveram ilustrações convencionais e científicas, em contraposição à proposta de rompimento com a narrativa textual científica formal, atravessando a prosa tradicional com anotações de campo. O trajeto para produzir imagens e desenhos diferentes foi esquematizado posteriormente, da seguinte maneira:

1. Through investigating how our *practical* engagement in archaeological recording and excavation can produce and inform imagery.
2. Through *physically* transforming, and adding to, the surface structures of the hill by wrapping stones and creating installations.

3. By *materializing our surface activities*: placing markers (such as flags) in the landscape signifying the loci where we are surveying and investigating connections between places.

4. By *constructing visual representations* of our multiple perceptions and understandings of the site and our activities.

At first we wondered whether we ought to get artists to do these things for us. It seemed presumptuous, for instance, to think that we could arrive on site with swathes of textile and wrap a stone and produce an art work capable of effectively communicating something meaningful to others. But *our* starting point was to try to represent physically our various reactions, knowledge and interpretations, which had grown out of *being* archaeologists, and *being* on Leskernick Hill. Importing an artist from outside, attempting to explain the hill to him or her, and then expecting that artist to produce some informed response to our work seemed a futile exercise.

(...) For us, the process of producing art becomes an integral part of the process of recording, writing, interpreting and representing the past in the present. Rather than being outside and alien to a discourse of archaeology, it becomes an integral part of it. (p.44).

A proposta tentou expor como o trabalho de campo funciona com a presença e interferência humana, tradicionalmente codificada nas imagens arqueológicas de contextos sanitizados. O fez produzindo imagens do tipo “não publicáveis”, que contemplam a presença, a subjetividade e as informações filtradas por ela, além de interesses incomuns aos arqueólogos sobre um contexto de trabalho. Mais do que isso, a proposta produziu meios de expandir a percepção e compreensão do contexto arqueológico, como ao cobrir algumas pedras com tecidos, gerando uma noção diferente de profundidade e volume, de forma e relevância estrutural de tais elementos na paisagem, por exemplo.

As potencialidades das práticas transdisciplinares para a teoria arqueológica foram debatidas recentemente, na conferência *Creative (un)makings: disruptions in art/archaeology*, no Museu Municipal Abade Pedrosa e Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (2020). Bailey apresentou a proposta como um rompimento com as *tradições da prática e pensamento arqueológico de longa duração*, a partir da arte/arqueologia, seguindo três fases,

(...) desarticulação (i.e., separar um objeto do contexto histórico); reaproveitamento (i.e., usar esse objeto como matéria prima para fazer novo trabalho criativo); e disrupção (i.e., adaptar esse novo trabalho criativo de forma a criar impacto no debate social e político contemporâneo).

O nosso argumento não é que as formas habituais de estudar o passado e explicar padrões e causas do comportamento humano são inválidas ou desnecessárias; pelo contrário, estes são de enorme valor e importância para conhecermos o mundo em que vivemos, de onde viemos e para onde vamos. Em vez disso, a nossa sugestão é que existe um método adicional (alternativo) de tratar os vestígios do passado, e que esta alternativa desloca o nosso trabalho para outros domínios de atividade e consequência. O resultado (a arte/arqueologia) é nem arte, nem arqueologia, mas um convite à exploração de territórios desconhecidos para lá das fronteiras de ambas as disciplinas. Arte/arqueologia: infundida no passado, libertada das limitações de significado e interpretação, com efeito no presente. (Bailey, 2020:04)

A quinta linha de pesquisa que gostaria de delinear diverge bastante das outras, mas não deixam de cooperar em diversas intersecções. Ela se caracteriza por objetivos técnicos e instrutivos a respeito de tecnologias de feitura de imagem, para observação, registro e apresentação de contextos arqueológicos e patrimoniais. Nela podemos situar as reflexões e proposições sobre fotografias digitais (Curtis, 2001; Connolly, 2006; Mudge et al, 2006; 2010); Lockyear, 2010; Wright, 2011; Pereira et al, 2013; Svabo e Shanks, 2014; Perry, 2015; Morgan, 2016; Morgan, Scholma-Mason, 2017; Brady, Hampson; Sanz, 2017; etc); e tecnologias 3D (Watterson, 2015; Di Franco, Galeazzi, Vassallo, 2018; etc), as potencialidades e traduções de fotografias aéreas e satelitais (desde o famoso livro de Crawford, 1924 (que, entretanto, não consegui acessar); Wilson, 1982; Whickstead, Barber 2012; Casana et al., 2014; Helbig, 2016; Baxter, 2017; Morgan e Wright, 2018; etc), entre outras tecnologias laboratoriais (Salerno et al, 2014; Hawass e Saleem, 2016; Mazierkski e Dryer, 2009; etc). É realmente um campo vasto, que estenderia indefinidamente o presente escopo, a fim de ser exposto e delimitado com

justeza, tendo mencionado algumas importantes contribuições apenas para lançar esses aspectos relevantes ao mapa. Os interessados poderão, a partir dessa bibliografia e suas referências, encontrar muitas outras certamente importantes.

Tentando pensar, portanto, em uma *Arqueologia das Imagens Gráficas*, identifiquei cinco linhas de pesquisa em potencial. Reitero que a distinção é uma artificialidade, afinal, tais linhas se atravessam em muitos níveis. Um estudo minucioso poderia estabelecer definições mais sistemáticas e multiplicar essas linhas em propostas mais específicas, mas um recorte dos problemas de pesquisa e orientações teórico-metodológicas é o suficiente para sinalizar as diferenças, visibilizar a multiplicidade de abordagens e, como dito antes, a complexidade do tema.

A primeira linha, conhecida por *Arqueologia das Representações*, e que sugerir ser, de fato, *Arqueologia das Representações Visuais*, focada em ilustrações arqueológicas ou antiquarianistas, é composta por abordagens hermenêuticas e semióticas, voltadas à análise de imagens utilizadas na disciplina por gerações anteriores e suas convenções (sua iconografia, longevidade, persuasão, etc.). Nela, os arqueólogos compõem pesquisas paralelamente aos historiadores da arte e da ciência, principalmente por diferirem em objetivo e enfatizarem as consequências epistemológicas, estéticas e políticas específicas da imagem para os/nos/dos discursos arqueológicos. A linha se estabelece, fundamentalmente, a partir dos debates iniciados por Piggot (1965, 1976, 1978), mas se formaliza no campo arqueológico na década de 1990 com a influência da teoria feminista, e é o ponto inicial da incorporação da imagem gráfica enquanto objeto de direito da arqueologia.

A segunda linha de pesquisa, que poderia ser pensada como *Arqueologia das Imagens Gráficas* de fato, implica na abordagem da imagem enquanto objeto em si, a partir de sua circulação, recepção e arquivamento. É uma linha interdisciplinar que se preocupa, sobretudo, com os efeitos da materialidade, e se desenvolve de forma mais expressiva com historiadores da arte e da mídia, arquivistas, conservadores, arquitetos, sociólogos e antropólogos, reunindo esforços de poucos arqueólogos, paradoxalmente, como mencionado antes.

A terceira linha é a *Arqueologia das Feituras de Imagens* (ou *Arqueologia do Imagicizar*, neologismo que não é realmente novidade, mas que poderia, depois de compreendido em suas transfigurações anteriores, substituir, como termo mais específico,

a palavra “imaginação”, saturada de conotações), articulando etnografia e historiografia, propondo experimentações narrativas textuais e visuais, por focar nos processos criativos e criadores de imagens e seus fluxos epistemológicos. Acolhe metodologias colaborativas, sem necessariamente romper com as imagens, os elementos ou os métodos dominantes da arqueologia. É uma linha agregadora e que retoma questionamentos caros ao pós-processualismo.

A quarta linha de pesquisa, *Arqueologia/Arte*, é fundamentalmente transdisciplinar e dedica-se à potencialidade artística no/do fazer arqueológico, propõe rupturas ou transformações ao fazer científico tradicional, alternativas metodológicas e desafios às lógicas visuais previamente estabelecidas, as quais chamo, também provisoriamente, de *imagens dominantes* (implicadas em práticas não apenas científicas e/ou arqueológicas, mas também jornalísticas e de turismo, por exemplo). É disruptiva, envolve projetos mais longos de pesquisa, e permite que os arqueólogos acessem realidades completamente diferentes do seu próprio ambiente de trabalho, e também de si, enquanto corpo disciplinado.

A quinta linha de pesquisa, *Tecnologias de Imagem aplicadas à Arqueologia*, tem um viés tecnológico e se propõe a avaliar, demonstrar com e expandir ferramentas e aparatos que a arqueologia dispõe para fazer, processar, arquivar e interpretar imagens técnicas. Amplia os sistemas e recursos da disciplina, incluindo seu vocabulário iconográfico e as diferentes dimensões de observação que emergem com os novos aparatos.

A síntese de tal sistematização pode ser apreciada no seguinte quadro (Quadro 01 – Linhas de pesquisa de Arqueologia das Imagens Gráficas),

Linha de pesquisa	Caracterização	Descrição	Referências
Arqueologia das Representações Visuais	Análise de imagens utilizadas na Arqueologia (e antecessores, como antiquarianistas), sobrevivências e atualidades, prospectando convenções e vocabulários imagéticos, crítica às in/visibilidades instituídas na produção acadêmica e também nas exposições museológicas	Linha que emerge com os debates iniciais propostos por Piggot, nas décadas de 1960/70, formaliza-se no campo arqueológico na década de 1990, influenciada pela teoria feminista e a virada imagética. Composta por abordagens hermenêuticas ou semióticas.	Moser (1998, 2001); Moser e Gamble (1996); Rudwick (1992); Rupke (1993); Molyneux (1997); Reyero (2001); Chadha (2002); Guha (2001, 2003, 2004), Arnold (2005), Scott (2005); Hissa (2008, 2015); Baird (2017), etc.
Arqueologia das Imagens Gráficas	Análise da imagem enquanto objeto, considerando um ou mais dos seguintes fenômenos: composição, emergência, circulação, recepção, conservação, restauro e arquivamento. Ênfase nos efeitos dessa materialidade específica, conjuntos, <i>assemblages</i> ou <i>entanglements</i> .	Linha transdisciplinar, engajando historiadores de arte e da mídia, bem como arqueólogos da mídia, arquivistas, conservadores, arquitetos, sociólogos, antropólogos. Na arqueologia, tem ressonância com os Novos materialismos.	Rose; Tollia-Kelly (2012); Fahlander, Danielsson e Sjostrand (2012); Çelik (2019); Wodtke (2019); Riggs (2019); Caraffa (2019); Jones e Danielsson (2020); Edwards (vários), etc.
Arqueologia das Feituras de Imagens	Análise de fluxos epistemológicos, podem estar articuladas às experimentações com narrativas visuais e textuais.	Linha que propõe abordagens articulando historiografia e etnografia, metodologias colaborativas, teóricos pós-processualistas	Bateman (2005, 2006); Pratt (2005); Smiles, 2005, Glazier (2005); Shanks e Svabo (2013, 2016); Anagnostopoulos, Ifantidis, Hamilakis (2009); Manidakis, (2018); Di Franco, Vassallo (2018); Baxter,

			(2017); Kristensen, (2007); Eve, (2012); Earl, (2013); etc.
Arqueologia/Arte	Disruptiva, envolve projetos mais longos de pesquisa, que incluem em seus objetivos o fazer artístico, a experimentação visual/multissensorial em sítios arqueológicos, a confecção de conceitos transdisciplinares.	Linha que assume um caráter transdisciplinar com a Arte, criando híbridos, rupturas ou transformações no fazer científico arqueológico, alternativas metodológicas e desafios às lógicas visuais dominantes	Hamilakis (2015); Shanks (2013); Bailey (2013, 2014; 2017; 2018; 2020); Refrew (2003); Refrew, Gosden, DeMarrais (2004); Vilches (2007); Witmore (2008); Russel e Cochrane (2014); Nadali (2013); Marin-Viadel (2015); Smith (2017); Thomas (2014), Gheorghiu, Barth (2019); etc.
Tecnologias de Imagem aplicadas à Arqueologia	Analisa, avalia, propõe e aperfeiçoa tecnologias de feitura, processamento, arquivamento e interpretação de imagens técnicas úteis à disciplina. Objetivos técnicos e instrutivos, não apenas de experimentação, mas de adaptação de tecnologias, sistematização e proposição de protocolos.	Linha caracterizada por abordagens técnicas e tecnológicas, assessoradas por disciplinas especializadas, como Programação, Sistemas de Informação, etc. Dentro da disciplina, dialogam com a Arqueologia das mídias, Arqueologia dos softwares, e da cultura digital.	Earl e Gillings (2005); Curtis, (2001); Connolly, (2006); Mudge et al, (2006); Lockyear, (2010); Wright, (2011); Pereira et al, (2013); Svabo e Shanks, (2014); Perry, (2015); Morgan, (2016); Clark e Britain, (2017); Brady; Hampson; Sanz (2017), Watterson, (2015); Di Franco, Galeazzi, Vassallo, (2018), Crawford, (1924); Wilson, (1982); Whickstead, Barber (2012); Casana et al., (2014, 2015); Helbig, (2016); Baxter, (2017), Morgan e Wright, (2018), Cosentino et al; Salerno et al, (2014); Hawass e Saleem, (2016); Mazierkski e Dryer (2009); etc

As principais linhas de pesquisa relacionadas ao campo da Arqueologia das Imagens Gráficas, em sistematização inicial. Fonte: Stollmeier, 2020.

Apesar da multiplicidade de esforços mapeados, muitos escapam a esse levantamento que caracterizo, justamente, como uma sistematização inicial. Inclusive, há um debate recente¹³, articulado por Hicks e McFadyen (2020), que tem enfatizado a polarização entre abordagens *representacionistas* e *não representacionistas* da arqueologia, ou ainda mais, entre a *Arqueologia Representacionista* (uma arqueologia que não descobre o passado, mas que o interpreta no presente) e alternativas possíveis (como a *Arqueologia Transformista*, sugerida pelos autores).

É um trabalho um tanto recente para compreendermos os seus efeitos. A partir dele se constituirá uma sexta linha de pesquisa? Mobilizações para um novo campo? Ou se instituirá, propriamente, uma transformação em nossa forma de conhecer o mundo, como deseja (2020:10)? Na sistematização inicial que delineio, talvez sua proposta se aproxime da segunda linha de pesquisa – *Arqueologia das imagens gráficas*, mas os atravessamentos que promove em outras linhas é significativo.

Pretendendo uma Arqueologia Visual, potente como a Antropologia visual, inspirados em antropólogos como Elizabeth Edwards e Christopher Pinney, os autores rejeitam a maneira como a arqueologia pós processualista lida com a fotografia em termos de representação e analogia, além da aproximação a um construtivismo analítico, especialmente latouriano, ressaltam, tal como enfatizado nas propostas de Shanks ao longo dos últimos vinte anos.

As críticas se estendem desde a leitura parcial da obra de Barthes à tendência arqueológica em pautar a epistemologia sobre noções temporais da física einsteiniana (ao que referem como um *exemplo extremo de dilatação temporal*) (2020:07). Hicks e McFadyen sugerem que a temporalidade bergsoniana traria uma compreensão diferente sobre os contextos arqueológicos, e sobretudo à arqueologia dedicada às imagens contemporâneas, uma espécie de superação do paradigma representacionista, nesse sentido, claramente inspirados em Deleuze (1989) [1985]. Posicionando-se criticamente às elaborações teóricas sobre a fotografia, que teriam se limitado, portanto, à Shanks e

¹³ Tomei conhecimento de tal publicação após a finalização do capítulo, mas devido à pretensão de sua proposta, voltei a escrever para inseri-la no levantamento. Por ser composto por capítulos de diferentes autorias, apresento apenas suas linhas gerais, como uma aproximação, especialmente da introdução e do capítulo 02, esse assinado por Dan Hicks. Essa não é uma *review*, apenas uma leitura inicial e sugestão de pontos de atenção relevantes ao prosseguimento do debate.

Svabo (2013) e suas proposições de *pragmatologia* e *arqueografia* (remetendo a Deetz, 1991)¹⁴, os autores propõem a *fotologia* (*photology*)¹⁵.

Fotologia é apresentada como uma “noção” (2020:15), ou um esforço filosófico, de deslocar a fotografia *do pensamento metafórico ao transformativo*, resultando em mudanças sobre a teoria do visualismo, e sobre a imagem em si, enquanto uma ferramenta do conhecimento arqueológico. Sua proposta é operar a fotografia “como se...”, como demonstrado em alguns capítulos do livro *Archaeology and Photography* (2020):

(...) photographs understood as if they were buildings, as if they were people, as if they were memories, as if they were in motion, as if they were a part of oneself, as if they were politics, as if they were Community history, as if they were salvage, above all as if they were transformations rather the representations or interpretations. (2020:16)

Como vimos anteriormente, relacionar-se com a imagem em termos *não representacionistas* não é um esforço novo na arqueologia¹⁶, embora não conforme uma abordagem comum na análise de imagens gráficas, como incorporação relativamente recente da disciplina (movimento ao qual McFadyen participa, publicando em *After the interpretation...*). Inclusive, não compreendo a operação central da *fotologia* (do pensamento *transformativo*, do “pensar como se fosse”) como um ineditismo no sentido imaginativo ou filosófico. Inspirado em Barthes, ela remete ao nosso conhecido pensamento hipotético, e ficam confusas as diferenças entre eles e as consequências de sua aplicação em uma reformulação de “registro arqueológico”¹⁷. Por outro lado, é

¹⁴ Em referência ao artigo “Archaeography, Archaeology, or Archeology”, publicado por Deetz no periódico *American Journal of Archaeology*, v.93, n.3, pp.429-435. Na proposta de Hicks e McFadyen, arqueografia se mantém, porém como uma ferramenta para ‘refracting the photological dimensions o four knowledge of the world’ (p.233).

¹⁵ Como citado pelos autores, em epígrafe (p.21), não é um neologismo lexical, mas palavra que originalmente designa “o ramo da física dedicado às propriedades e fenômenos da luz; óptica”, de acordo com o dicionário de inglês de Oxford, designando também que *photologist* seria o “especialista em propriedades e efeitos da luz” (tradução da autora).

¹⁶ Seja pelo conceito de agência latouriano, ou segunda agência de Gell (1998), ou pseudo agência de Knappett (2002), seja por implicações sobre a vida das imagens (Tanner e Osborne, 2007); ou, propriamente, desenvolvendo concepções sobre *estética* (Gosden, 2001), entre diversas alternativas sistematizadas em *Imagery Beyond Representation* (Danielsson et al, 2012), introdução que abre *Encountering Imagery*, referência obrigatória para estudos arqueológicos de imagem.

¹⁷ Os autores sugerem, apenas, que artefatos, como fotografias, sejam “intermitent and mutating effects”, p.234. O caráter *Transformativo*, somado às críticas sobre a perspectiva que afirma que o

ênfatisada a reformulação de um regime de visualismo, como um complexo transformativo (não contemplativo, nem interpretativo, tampouco representativo), no qual o arqueólogo intervém, com o que pode se tornar, ou não, visível. Essa é uma crítica potente, aplicável à toda a arqueologia.

O movimento da “arqueografia à fotologia”, e as adjetivações e adverbializações derivadas¹⁸, pouco claras frente ao amplo léxico dos estudos visuais, são articulações iniciais de um projeto disciplinar ambicioso¹⁹. A *fotologia* de Hicks e Mcfadyen aplica-se sobre o próprio fazer arqueológico e suas fotografias de campo, mirando afetar a própria disciplina. Ela não foi, aliás, compreendida em relação às transfigurações interdisciplinares do próprio termo (também *transformativo*), emergindo como neologismo semântico atomizado. Não obstante, a sua articulação pode se desdobrar em

passado não pode ser descoberto, evoca a noção de que o registro arqueológico é materialidade anterior a sua significação, em ressonância à proposta de Gavin Lucas, embora esse defenda, de maneira diferente, a operação de *tradução*.

¹⁸ Entre elas, “photological knowledge” (p.10), “photological perspective” (p.213), “photological gesture” (p.225), “Photological documentation” (p.226), “Photological cosmopolitics” (p.230); “Photological intervention” (p.231), “photological dimensions” (p.233); “understand the past photologically” (p.15), etc.

¹⁹ Fotologia transfigura-se do conhecimento físico das propriedades da luz para um modo de conhecer através do visualismo: “the knowledge made through archaeology’s mode of visualism” (p.44) – do qual, a fotografia foi uma pré-condição. Fragmentos de falas são retomados na definição de *fotologia*, com caracterizações que não eram originalmente dedicadas a ela (e são várias definições), o que a coloca em similaridade com outras coisas. Como, por exemplo, “Photology is visual knowledge that holds ‘a power of expansion’” engajando explicitamente Barthes (1980 :74) (p.228). Com tal expressão, Barthes se refere à força virtual de expansão que ele identifica como “frequentemente metonímica” específica ao *punctum* (uma resposta afetiva e pessoal frente à imagem ou ao detalhe da imagem, que impõe uma diferente relação temporal - “this will be” e “this has been” simultaneamente, nas palavras de Barthes, “the photography tells me death in the future”). Tal citação procede a sugestão de Hicks de que “o conhecimento fotológico do contemporâneo (...) reenquadra o *punctum* barthesiano como uma experiência de perda (...) salvando duração através da documentação da abjeção, precariedade e instabilidade” (tradução da autora). Não fica claro quais implicações derivam dessa correspondência. Se fotologia reenquadra o *punctum* assimilando o seu poder de expansão, como se dá a relação com o seu campo cego? Reenquadrar o *punctum* a ponto de reter seu poder de expansão implica qual relação analítica entre fotologia e fotografia? (questiono implicações de análise, não implicações retóricas). E com a copresença do *Studium*, que ganha atenção apenas em duas notas de rodapé? Ao longo do texto, fotologia e arqueologia são termos intercambiáveis (a fotologia *como se fosse* arqueologia). Em minha incompreensão, fica um pouco confuso o que diferencia, enfim, um conhecimento fotológico de um conhecimento (por que não?) “simplesmente” arqueológico, por exemplo. Como o termo *fotologia*, apresentado como uma *noção*, foi engajado “como se” fosse disciplina ou prática disciplinar? Assim: “Photology is Archaeology ‘as if’ Photography” (p.234)). É preciso considerar a necessidade de releituras do texto, lembrando que não apresento críticas, mas questionamentos que surgiram em uma primeira aproximação: O que diferencia uma documentação/perspectiva/dimensão *fotológica* de uma *visual*, ou *propriamente arqueológica*? Como se constitui o visualismo engajado pela fotologia, em relação à noção anterior de campo de visualidade ou das políticas da imagem?

outras afecções importantes no fazer arqueológico, e acredito que a consideração das transfigurações do termo impulse debates consistentes.

Entre os usos anteriores de “fotologia”, há o metafórico *photologie*, que Derrida sugeriu em *A Escrita e A Diferença (L'Écriture et la différence, 1967)*, ao pensar a história da filosofia; a fotologia como termo utilizado na filosofia feminista de Irigaray, como parte de um sistema sobre a formação de corpos masculinos e determinadas visibilidades (1985) (*ver também Vasseleu, 2002*); a “re-originação fotológica” da filósofa feminista Sofoulis (1988), em sua análise da ficção científica a partir de Frankenstein - “(or rebirth through enlightenment); the relations between light, knowledge, death, birth, and resurrection; excremental vision; and most generally, what the scientist makes of the Mother's body”. (s.p.); entre outras *fotologias* circulantes nos estudos de imagens gráficas, como a *semiologia da fotografia* de Pol Corvez. Nenhuma delas parece ter sido lembrada pelos autores.

Em minha proposta, apesar de não endossar a *fotologia*, noto algumas aproximações à argumentação de Hicks e Mcfadyen. Especialmente, a sugestão que compartilhamos de que arqueologia e fotografia não podem ser comparadas como duas “constantes”, crítica que eles tecem se opondo radicalmente a Shanks. Enquanto esboço que não se trata de comparação (muito menos de constantes), delineio que não se trata também, de todo modo, de um paralelismo, como recai o argumento dos autores, que insistem na construção inicial de Pinney, se demorando sobre o “e” que se impõe em “arqueologia e fotografia”.

De maneira diferente, engajo Barad (2017) para articular como as fronteiras entre arqueologia e fotografia são estabilizadas e desestabilizadas, não apenas entre elas, mas ainda com outras fronteiras: “O que frequentemente aparece como entidades separadas (e conjuntos separados de preocupações), com fronteiras bem demarcadas, não implica efetivamente uma relação de exterioridade absoluta” (2017:27). Assim, não proponho que sejam constantes, com ontologia em comum (arqueografia), ou paralelas, com uma relação de identificação (fotologia), mas componentes intra-ativos em determinados fenômenos, que neles desenvolvem seus contornos em operações de diferenciação. Por isso suas propriedades nos enganam – como resoluções locais, não são nem uma coisa só, tampouco duas paralelas. E por isso, também, no capítulo anterior, esbocei uma abordagem que incorre a situações particulares e detalhes que nos permitem compreender

sua intra-ação em algumas resoluções locais (alerta de spoiler: assim serão também os próximos).

A crítica de Hicks e Mcfadyen à tendência em analisar imagens via teorias representacionistas é compartilhada por mim, sobre o representacionismo que se impõe violentamente, transfigurando ontologias (mundos) em epistemologias (visões de mundo) (Alberti e Marshall, 2009 e Viveiros de Castro, 2018). É preciso enfatizar que tal crítica mira também experiências atuais dos próprios pesquisadores e suas narrativas, defendendo que existam experimentações com a prática fotográfica nas quais a representação não seja a operação exclusiva, ainda que estejamos imersos no fazer científico ocidental. Além disso, mesmo que *representação* possa ser definida como operação filosófica de maneira assertiva na epistemologia cartesiana (Barad, 2007:10), não caracteriza fenômenos de pouca complexidade e tampouco uma configuração conceitual monolítica, questão indispensável devido à articulação recorrente do termo nas análises imagéticas, incluindo as arqueológicas.

O conceito de *representação* pode ser (e frequentemente é) sinônimo de *signo*, remontando à primeira fase de Peirce (1998) [1894] porém, em realidade, é conceito, por si só, impreciso – e são diversas as teorias semióticas elencadas desde a escolástica medieval (Santaella e Noth, 2017a:16). É necessário o detalhamento genealógico de sua extensão, para compreendermos os desdobramentos de sua escolha na arqueologia que se apresenta ou critica. Insisto que uma abordagem representacionista na arqueologia, longe de indicar um “caminho” de compreensão “mais lógico”, ou até mesmo “natural”, implica uma configuração de observação absurdamente complexa, onerosa e “artificial”.

É ao considerar a especificidade de cada análise que se faz possível entender as dimensões que *representação* assume como dispositivo conceitual engajado, e quais os efeitos dessa configuração específica com o “*passado emergente*”, nos termos de Fowler (2013) - bem como os efeitos sobre o arqueólogo que se constitui e emerge responsável com ele. Afinal, o que está em questão é tanto o uso arbitrário de constructos teórico-filosóficos, a multiplicidade do *arqueológico*, suas configurações e determinações legítimas; como a anulação e invisibilização de mundos. Para uma mudança de cenário, as configurações e determinações legítimas de *arqueológico* não podem se manter substancialmente condicionadas à estrutura representacionista tripartite. A arqueologia, embora possa recorrer a extrapolações, tem se mostrado uma disciplina interessada em

incorporar modificações, experimentando abordagens alternativas que possam produzir análises consistentes - vou citar apenas um desses casos.

Em sua pesquisa, Nadali (2012) parte do termo assírio *Salmu* para estabelecer o que as imagens do Palácio de Arrurbanipal são. Compreendendo relações narrativas nessa determinação local, o autor passa a perguntar como tais imagens, sendo *Salmu*, interagem com a espacialidade e de que maneira a disposição interfere nas narrativas de suas histórias – onde as imagens estão se relaciona a como elas performam e, portanto, a o que e por que representam.

Representar, na configuração que se inicia pelo contexto linguístico assírio, e resumo aqui de forma inadequadamente simples (por favor, consultem o original), é fazer presente o ausente no sentido de performar no lugar desse, tendo os mesmos efeitos de suas ações – “Narrative pictures are thus connoted by performative qualities that make things happen” (Nadali, 2012:588). A imagem do rei não apenas re-apresenta seu status social ou outros atributos, como age eficazmente como ele, provocando do receptor performances específicas.

Nadali pode ter extrapolado o termo *Salmu*, e explicita sobre qual *assemblage* tal extrapolação se faz possível – Winter, Ricoeur, etc. O seu *começo*, entretanto, tecendo relações a partir do contexto de emergência daquelas imagens, permite o engajamento do conceito de forma não reducionista e também transformativa. Afinal, as imagens, em suas relações, começam na análise arqueológica como uma adição (uma representação) externa ao representado, em diferenciação sígnica, e mostram-se, depois, unificadas, quando não parece haver sequer uma distinção ontológica entre a imagem do rei e o próprio rei, e, por fim, como alguma outra coisa que sequer equivale à presença do rei.

A abordagem de Nadali menciona a genealogia da noção de *representação* que foi por ele engajada: como tradução proposta por Bahrani (2003)²⁰ para *Salmu*, elaborada através da noção de *differánce*, de Derrida. Então tudo muda, pois Derrida existe em difração à *Salmu* e Bahrani, na *condição inicial* (emprestando novamente o termo de Kirby) da análise de Nadali. É sobre um jogo entre o sentido determinado pela palavra e a sua própria transgressão – por isso *representação* se mantém em cena ainda que se

²⁰ O autor dialoga com a obra *The Graven Image – Representation in Babylonia and Assyria*, publicado por Bahrani em 2003.

subverta. Porém, a única referência direta de Nadali à essa configuração acontece na nota de rodapé n.3.

Differánce, a partir da famosa conferência compilada em *Margens da Filosofia* (Derrida, 1991), demanda a compreensão de que se trata dos resíduos de *representação*, carregada pelo debate sobre sua *impossibilidade* (a impossibilidade, propriamente, da *oposição* representação/presença, e aqui, a de a imagem em questão ser compreendida como um signo). Essa *assemblage* não é detalhada no artigo de Nadali, mas sua breve análise sobre o arqueológico, que em leitura descuidada remete a um representacionismo genérico (na mediação e substituição de uma entidade por outra), está amalgamada a ela e, portanto, pode ser criticada em seus próprios termos.

Não é prudente, e tampouco útil, tomar *representação* por uma configuração conceitual unívoca, porque isso esvazia, efetivamente, a crítica e responsabilização por seus efeitos, que só podem acontecer situadamente. Mas é necessário rever a legitimidade que tais abordagens conferem *ao fazer arqueológico*, ainda que seja, como nos ensina a *Arqueologia das Representações*, criticando as relações de representação que articulam o próprio discurso disciplinar (o que demanda até hoje enorme esforço, pois, como ensina Peirano, “Dragões, é só procurá-los, mas os reconhecemos melhor se os encontrarmos primeiro fora do nosso quintal” (1992:371)). O que aprendemos é que abordagens representacionistas são filosoficamente muito limitadas e politicamente predatórias, e que sua generalização é insuficiente até mesmo para a feitura de conhecimento científico.

Há outra aproximação entre minha proposta e a proposta de Hicks e Mcfadyen, ao incorporarmos à pesquisa o passado recente e o *near-present*, como debatido em Hicks e Beaudry (2006). Essa é, em realidade, uma condicionante para abordagens arqueológicas de fotografias, com suas emergências concentradas nos últimos dois séculos. Somos herdeiros das arqueologias históricas e das arqueologias dos passados recentes, interpretativas e metódicas (inicialmente inspirados em Geertz (1973) e Hodder (1986)), que implicaram a inserção de novos escopos na ciência das imagens arqueológicas, incluindo contextos em que não há escavação propriamente dita, se não metafórica ou até mesmo, indisciplinarmente, em *apagamento* (Gnecco, 2012:14).

A grande questão das arqueologias históricas e recentes, “*onde a arqueologia começa e termina*” (Olivier, 2001:175), é, como vimos, questão que acompanha o pulsar da própria disciplina, desde sua institucionalização, respondida no limiar das construções

híbridas (ou o que prefiro elaborar, nos afastando de Latour e aproximando de Barad, na in/determinação de fronteiras e suas resoluções locais). O vínculo que arqueologia assume, especialmente na Convenção de Malta, com patrimônio e memória coletiva, ressalta seu alcance de hoje até os remotos vestígios do início da humanidade, como lembra Olivier (2001:176). Tal movimento impulsiona as discussões recentes de Nativ e Lucas (2020:09): “Archaeology is about the past – but does it have to be?” (p.02). Décadas atrás, entretanto, Rathje (1979:02) já argumentava que a *arqueologia* se dedica à interação entre comportamento humano e cultura material, “independente do tempo ou espaço” (*ver também* Buchli e Lucas, 2001:03).

Existindo outras disciplinas dedicadas à materialidade, o debate e interpretação arqueológicas tendem a se dispersar para “domínios mais amplos” (Hodder, 2001:191), tornando as tentativas de delimitação problemáticas e exaustivas. Hodder buscou terreno seguro na metodologia interpretativa (“separate and distinct is an archaeological mode of inquiry that relates objects to their material contexts through systematic recording and interpretation” (2001:191)), mas é bastante evidente que a arqueologia, impulsionada inclusive pelo pós-processualismo, extrapolou qualquer uma dessas delimitações, para além da própria dicotomia materialidade/imaterialidade (González-Ruibal, 2006).

As arqueologias do contemporâneo/do presente/atuais (entre outras terminologias) nos impelem a lembrar que a empreitada intelectual sobre o conhecimento da i/materialidade responde a processos políticos do presente, incluindo suas condições de pesquisa, o que as coloca em condição de contínua metamorfose. Elas interpelam às metodologias colaborativas e multivocalizadas (Gonzalez-Ruibal, 2003, 2006; 2009), às diferentes experiências de temporalidade (Gonzalez-Ruibal, 2019:11), ao engajamento com movimentos e pautas sociais e políticas, incluindo a reelaboração e fundamentação éticas da prática arqueológica (Olivier, 2001:178; Cabral, 2017). Se conectam, sobretudo, com a composição de narrativas alternativas, subalternas, marginalizadas, dissidentes, que desafiam a disciplinaridade e a lógica das narrativas historiográficas oficiais (em arqueologia antártica é necessário citar, especialmente, Salerno e Zarankin (2014); Zarankin e Salerno (2016); Senatore (2011); Zarankin e Senatore (2011); Zarankin (2014); Senatore e Zarankin (2010; 2014)) - e, trazendo um pouco ao tema específico de minha pesquisa, que desafiam o campo de visibilidade instituído e regimes escópicos.

As intersecções entre arqueologias do contemporâneo e as arqueologias históricas, como a emergência de diversos subcampos, principalmente em contextos anglófonos,

foram detalhadas nos levantamentos de Harrison (2013; 2018), sendo notável as linhas de interesse em comum e suas expansões a partir dos anos 2000. São observadas, entretanto, diferenças sobre os tipos de evidências comumente engajadas: as arqueologias históricas teriam tentado integrar linhas de evidência múltiplas, enquanto as arqueologias do contemporâneo teriam priorizado “fontes materiais sobre as fontes textuais ou de recordações” (Harrison, 2018:89).

As preferências sobre as *fontes* caracterizam a outra grande questão da arqueologia, que reitero ter acompanhado a disciplina, junto da questão anterior: “*onde começa e termina o arqueológico*”. Questão que leva a respostas controversas e, por vezes, inconciliáveis (como o *arqueológico* enquanto *tradução disciplinar* e *ruptura metafísica* denunciada por Haber (2016:51, 54), ou *interdição*, como retratado por Bezerra (2013:115)). Recentemente, González-Ruibal (2019) propôs o *arqueológico* como um *modo específico de ser das coisas* não necessariamente enterradas, mas fora de uso, abandonadas, em ruínas. Na perspectiva atual do autor, esse seria o domínio próprio da arqueologia, em diferenciação aos outros engajamentos disciplinares com a materialidade – lidar com o abandono e as coisas mortas (questiono, em tal sugestão, a definição de “vida” implicitamente engajada e se é realmente possível sustentá-la).

Como um modo de ser das coisas entre outros possíveis, a partir de tal sugestão, coisas podem estar implicadas em modos e interações diversos, o que o leva a propor que o *arqueológico* seja um ponto num continuum (2019:18). Não há consenso na disciplina acerca desse aspecto, e o debate se faz cada vez mais sofisticado. A discussão sobre o registro arqueológico é ampla e debates mais dedicados, como o de Lucas (2012) sobre a operação de *tradução*, devem ser considerados, em detalhamento que não pretendo desenvolver aqui. Faz-se necessário lembrar, entretanto, que a mudança de paradigma impulsionada pela arqueologia histórica, da *descoberta* para a *materialização e fisicalidade*, com problemas abordados por arqueologias criativas a partir das margens da disciplina (Buchli e Lucas, 2001:174), propulsiona diversos *arqueológicos* a emergirem, situadamente.

De toda forma, os questionamentos das fronteiras arqueologia/arqueológico podem ser compreendidos como enfrentamentos à reificação. Nesse campo, Gnecco chama atenção sobre a atuação das arqueologias alternativas, que levam tal enfrentamento aos limites epistemológicos da disciplina, mas mantendo um núcleo filosófico

compartilhado, a “função epistêmica de escavar (e as suas relações associadas)” (Gnecco 2012:09),

Se a escavação é um dos tropos mestres das operações arqueológicas modernas, o que implicaria não escavar? Mais precisamente, pode uma arqueologia sem escavação ser uma arqueologia alternativa? Se assim for, é arqueologia, afinal? Estas perguntas podem ser respondidas através da reflexão sobre experiências arqueológicas que se livram da escavação — sentindo-as e falando sobre elas, enquanto sua natureza arqueológica é utilizada apenas como uma referência flutuante, não como um ponto de referência contra a qual podem ser medidas. Em qualquer caso, estas arqueologias alternativas, mesmo que não completamente arqueológicas, apagam a escavação em vez de tentar eliminá-la; ao fazê-lo, a escavação é lida dentro de um campo diferente de significação, em toda a sua concretude histórica. Não escavar, então, mas ~~escavar~~. A reificação de escavar é assim contestada por apagamento. Apagando-a podemos chegar a um novo campo de saber em que não é mais tomada como um fato inevitável para chegar ao passado. A arqueologia —mas também a modernidade— é falada, apresentada não como uma entidade auto-evidente que “é preciso dizer, porque ele vem sem dizer” (Bourdieu, 1977:167), mas como uma criação histórica que é totalmente exprimível e pensável.

A escavação apagada torna-se histórica. A reificação da escavação como produtora de verdade (na qual têm sido predicadas operações aparentemente díspares, como a psicanálise e o sistema jurídico) é contestada por apagamento. As arqueologias alternativas podem assim tornar-se não arqueologias; elas podem se tornar alternativas para a arqueologia.

Acabar com a escavação é acabar com o condicionamento material do passado. O passado liberado da escavação aparece em outros lugares: nas memórias, nas paisagens, nos ensinamentos, no futuro. Uma arqueologia que mantém a escavação e a materialidade do passado, não importa quão radical e alternativa seja, é moderna, apesar de si mesma. Pelo contrário, uma arqueologia sem escavação e sem a crença quase mística na materialidade do passado desestabiliza a modernidade, a cosmologia que alimenta a arqueologia (Gnecco, 2012:17).

Então, o que acontece quando o *arqueológico* é movido à superficialidade não acidental de uma imagem (não como um vestígio *em* superfície, mas um vestígio *de* superfície)?

Da crítica de Gibbon (1990) à denúncia do oclocentrismo (Thomas, 2008) e às teorias não representacionistas da imagem (Danielsson et al, 2012), a arqueologia incorporou imagens diferentemente, como um fluxo de processos e coisas, trabalhando para tecer e estabilizar diferentes mundos que alimentassem (e remagicizassem) suas narrativas e sua imaginação: as imagens mobilizam a criatividade dos arqueólogos quando parecem tirar-lhe o chão (figurativo e literal, no caso). Uma das operações centrais da disciplina é temporariamente apagada da definição crucial de sua identidade e do arqueológico (quando contradiz a máxima “ficar abaixo da superfície é a condição que dá o rótulo de arqueológico às coisas” (Gnecco, 2012:11)).

Ao trabalhar com fotografias, engajando o núcleo filosófico da arqueologia, encontramos, inevitavelmente, invertido: superfícies não são o espaço da resolução e obviedade, como sugerido pela operação clássica disciplinar, os elementos do fenômeno não estão necessariamente inscritos em seu efeito figurativo, e parece até mesmo haver um negativo no (e não apenas *do*) positivo (há *programas* na produção da imagem, com informações que configuram o aparato fotográfico e o momento de sua feitura, como abordarei no próximo capítulo).

Isso é escavar uma foto – e talvez não escavar numa pesquisa arqueológica, posto que seja, logo de início, superfície. Mas é escavar - conjurar uma filosofia moderna que reconhecemos (e que ao mesmo tempo escapa de sua essencialização, *apagando a*

escavação). A imagem fotográfica não é um objeto imediato da arqueologia, condição que Gnecco enfatiza sobre todo o *arqueológico*, que também não é imediato quando pensado historicamente (“historicizando os principais conceitos da arqueologia”, 2012:18). Os dispositivos arqueológicos, ou a arqueologia como dispositivo, nos propõe a observação de camadas de significado. Transgredindo a reificação disciplinar duplamente, a imagem fotográfica é matéria arqueológica *viva*, ~~escavada e recuperada da~~ própria *superfície*.



Poderia não ser uma fotografia. Não há nela a *claridade descritiva*, enfática em cada *detalhe* encravado sobre plástico e papel, não há o crítico realismo da imagem técnica do século XIX. Não há um mapeamento do *espaço* e não nos convida a percorrê-la, não há uma trajetória da *profundidade de campo* descritiva, *mal há, definidos, campo ou profundidade*, e assim, no espaço negativo há onde se perder-se, sem fim. Sem oferecer registro óbvio de ponto de fuga ou saída, há um *breve* adiante, a cada passo, como se fosse o mesmo, com o lento e contínuo movimento – que toca um horizonte imaginado, insinuando que pés flutuantes sempre encontrarão o chão, como os pesados passos dos pôneis na neve. Mas é só insinuação sobre o vazio, então poderia ser uma fotografia, matéria da sensibilidade do século XX, sedenta por “mistério e beleza silenciosa”, nas palavras de Krauss (1986), como um sonho: um instante suspenso em que a luz definiu contornos até transbordar e tomar para si as formas conhecidas. É vacilante o início e o fim das formas, é quase como se pudessem, num piscar, desvanecer, completamente consumidas pela luz.

Fotografia 03 – “Ponies on the march” (Scott, 1911).

Fonte: atlasgallery.com (Acessada em junho de 2021).

Capítulo III Design de uma escavação atípica:

Arqueologia das fotografias históricas da Antártica

O capítulo que segue é o *start point* dessa espécie de design de escavação e um esboço de minhas primeiras observações de fotografias antárticas. Ele conduz a um *início* que será *continuamente reelaborado* nos capítulos de análise. Menciono minha incursão ao tema, em aproximação ao contexto amplo de imagens do continente, retomo brevemente alguns marcos teóricos que estabilizam o *arqueológico* em questão, ou seja, a especificidade da imagem fotográfica - primeiro como imagem gráfica, e, depois, enquanto imagem técnica. Situo também algumas circunstâncias que implicam em configurações específicas da pesquisa, e, por fim, o caráter diferencial da escavação proposta, um tanto quântico.

Diante de mim, uma foto

Era dois de dezembro de mil novecentos e onze. Hoje é quase dezembro de 2021 e, sob o sol frio de um verão atípico, diante de mim, uma imagem é arrastada com as páginas de um livro digital¹. Salto ao fim e ao começo, entendendo, nessa espécie de biografia da coleção de fotografias do Capitão Scott, todas as imagens em relação àquela. Imagens que são tapeçarias, oferecendo texturas a cada camada – e imagens alisadas, borradas pelo movimento de pessoas correndo, arrastando a luz. Imagens sem nitidez, e a nitidez da sombra do fotógrafo e de seus passos sobre a neve para se posicionar e encontrar o enquadramento desejado. Há também imagens em que se cortou a cabeça de

¹ O livro se chama *The Lost Photographs of Captain Scott*, publicado por David M Wilson, em 2011.

alguém, e aquelas em que se põe a pessoa nesse enquadramento, sem respirar, até conseguir, entre diversas, uma única fotografia.

Uma fotografia. Desde que me lembro, vivo imersa em imagens similares. Cresci nos anos 1990, em que raros passeios ao circo terminavam com as mãos cerradas sobre uma jóia: um monóculo. Já havia tempo que as fotos andavam dentro de carteiras. Pôsteres cobriam as paredes, os melhores álbuns de figurinhas eram os que tinham retratos de jogadores de futebol. Tudo mudou – para, digamos, um pouco mais de... excesso. Todos os dias abro os olhos para uma bela *fine art* em moldura preta, em que pedestres caminham apressadamente, com um muro de tijolos avermelhados ao fundo, no qual as palavras “live, work, create” estão pintadas em branco. Os pedestres estão a responder às ordens de stencil todos os dias, indo e vindo do quadro. Caio da cama já em ritmo de marcha.

É banal constatar que fotografias são parte essencial de práticas profissionais, científicas, sociais, celebrativas, cotidianamente. Em 2011, o artista Erik Kessels, em *24hrs in photos*, imprimiu imagens publicadas no *Flickr*, *Facebook* e *Instagram* durante 24 horas. O resultado foi uma inundação de 350 mil impressões, a espalhar-se em museus, galerias e mesmo em igrejas. A instalação *The Photography in Abundance*² permitia caminhar, mergulhar, imergir na materialidade do *bombardeio* imagético diário ao qual usuários daquelas redes sociais se dispõem (agradei por ter só uma delas, me deixando sufocar mais... brandamente). Uma tendência crescente: em 2015 uma estimativa sugeriu que a cada dois minutos eram produzidas mais imagens do que durante os últimos 150 anos (Eveleth, 2015 *apud* Beiguelman, 2021:31).

São tantas imagens que é razoável deixarmos de cumprimentá-las, cultivando o olhar blasé que Simmel (1967) identificou entre as pessoas nas movimentadas ruas de Chicago de 1920. Uma mistura de tais veículos e indisposições, talvez, me faça ver fotografias igual a um trânsito de gente, um pouco curioso, é verdade, contemplativo, mas também um tanto *trivial*. À primeira vista, parece o exato oposto de um sítio ou artefato arqueológico, com toda a sacralidade, exclusividade e irreproduzibilidade às quais esses nos remetem. Destacando uma imagem específica, ela se refaz, quase que

² Alguns locais com a instalação podem ser apreciados em <https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos>; <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-15756616>; <https://www.rencontres-arlles.com/en/expositions/view/486/erik-kessels-24hrs-of-photos> (Acessado em outubro de 2021).

automaticamente, em momento estabilizado, assimilável como janela a uma cena em que não estive, e que, talvez, me convide a entrar – mas é uma entre similares.

Não é raro ver as imagens como um núcleo de tempo cristalizado e, do lado de cá} um lado de fora {o lugar que nos cabe nesse encontro, e isso realmente me lembra a incapacidade de reação indicada pela sociologia simmeliana. Mas essa sensação mostrasse tão específica como equivocada, quando nos saltam aos olhos as imagens nas quais

gu

lha

mos e nos vemos parte, imagens cuja **intensidade** nos *arrasta* extinguindo qualquer distinção temporal ou espacial entre nós – o que, inevitavelmente, nos leva ao *punctum* de Barthes. Essa diferença envolve questões de recepção, relações de memória e experiências complexas, e nos sugere, por enquanto, que parece um automatismo tosco olhar a foto como algo dado e trivial, entidade se-pa-ra-da / [independente]³.

As misturas de afetos narradas até aqui emaranham as imagens diferentemente em cada fenômeno: não há - veja bem - a imagem imediata, num vácuo agencial e fenomenológico, mas a imagem que emerge situada, sempre em convívio, numa configuração específica, em um fenômeno que a constitui. O que existe, objetivamente, é a *imagem-fenômeno*.

Prospectando imagens antárticas

As fotografias de Scott chegaram à minha frente durante a pesquisa sobre imagens históricas da Antártica, quando me deparei com uma notícia a respeito da publicação do livro de Wilson. Nessa espécie de prospecção, as fotografias ora emergiam amalgamadas entre elas e com outras coisas, como em depositórios online aleatórios, ora separadas de outras imagens e coisas, como nos catálogos de imagens fotográficas que se separam dos

³ O problema do expectador é algo muito antigo, de acordo com Mitchell, tendo cabido à filosofia desde sempre (2015).

catálogos museológicos (o qual se constitui por imagens de outros tipos), no Scott Polar Research Institute (SPRI), por exemplo.

No geral, pareceu mais comum essa última configuração: que fotografias históricas antárticas estejam separadas de outras coisas, enquanto se concentram em parciais aglutinações, como coleções ou fundos fotográficos, os quais reúnem imagens de uma mesma expedição ou autoria. Delas podemos articular transversalmente as que pertencem ao mesmo período, ou as que emergiram com o mesmo processo fotográfico; ou apenas as coloridas, ou as que coincidem elementos iconográficos, estilísticos, etc. Parecem movimentos de redução - e são. A *assemblage* arqueológica é redutiva (Witmore, 2007:556). Mas não deixa de ser, também, ampliação: do contexto arqueológico que emerge, ao seu modo.

Tendo alguns vislumbres, em diários e arquivos, de fotografias que eram feitas concomitantemente a outras imagens, me afastei alguns passos a fim de visualizar o cenário mais amplo. Pensei, então, em mapear uma possível distribuição de práticas, compreendendo as fotográficas em relação a outras feitura de imagem, e não como atomizadas. Me inspirei na arqueologia do continente para uma ordenação preliminar, pautada sobre o corte entre expedições de exploração de recursos marinhos (*explotación*) e expedições de exploração científica (*exploración*), a partir da leitura de Zarankin e Senatore (2011:53), embora adiante essa fronteira se desestabilize novamente.

A primeira aproximação indicou que cada contexto inclui, de fato, o convívio de uma diversidade de práticas de fazer imagem, relatadas em diários ou organizadas em acervos, que se repetem. As expedições de caçadores de animais marinhos, do início do século XIX, incluíam tradições dos marinheiros de criação de entalhes em diferentes materiais, além de cartografias, esboços e ilustrações em logbooks (esses raramente acessíveis online). As práticas *in situ* parecem pouco recorrentes, respondendo às exigências e limitações laborais (mas também é preciso constar a menor quantidade disponível desse tipo de material quando consultado online, o que impede a análise sistemática e a proposição de padrões). Posteriormente, as viagens e seus relatos inspiravam ilustrações de livros e pinturas sobre suas aventuras e paisagens. Na virada do século, as expedições baleeiras incorporaram fotografias que, aparentemente, tornam-se mais comuns a partir da década de 1930.

As expedições científicas se diferenciavam das comerciais não apenas pelo volume de produção fotográfica, já a partir de 1898, mas também pelo volume de imagens feitas, em geral. Eram viagens mais longas e que incluíam um tempo de permanência

maior no continente, muitas vezes sincronizado com missões de coleta científica. É evidente o impacto dos diferentes objetivos de cada empreitada, como a necessidade de registro imagético impulsionada pela ciência. Porém, ao historicizar tal característica, encontramos outras questões prementes, como a notável publicização das expedições científicas em contexto jornalístico e literário, aspecto pouco relevante nas expedições comerciais. Me faço *voyer* entre centenas de abas de navegador, espiando virtualidades que vivem em diferentes materialidades (embora o termo *voyer* sugira uma fluidez que estava longe de acontecer, a essa altura, no meu processador).

Aquarelas mantinham-se práticas recorrentes. Somados às fotografias, *real postcards* surgem, revelando-as sobre papel especial, como cartões postais; e cinematógrafos, com as imagens-movimento. E outras espécies de imagem também se multiplicavam. Os equipamentos científicos implicavam observações visuais e novos experimentos e imagens, comumente referenciados. Reflexos em espelhos emergem nas narrativas dos tripulantes como um tipo singular de imagem que remete à percepção de si, com tantas mudanças causadas pelo tempo de viagem e exposição ao frio.

As referências sobre imagens carregadas à Antártica, que surgem em diários, também são surpreendentes, enfatizando a importância dessa migração. Retratos da realeza nos espaços comunitários dos navios, fotografias levadas pela tripulação como recordação de suas famílias e lares. Bandeiras e símbolos nacionais eram indispensáveis, bem como as bandeiras pessoais para os trenós⁴, quando havia missões a cumprir em terra firme. Slides para apresentação em *lanternas mágicas* eram levados - ou confeccionados em viagem - para recreação e instrução em navio, assim como charges e ilustrações eram elaboradas para periódicos internos das expedições.

Enquanto eu tentava operar o corte entre expedições de *explotación/exploración*, a superfície se misturava e expandia em práticas e um sistema de conhecimentos compartilhados, e quanto mais pensava em imagens do continente, mais numerosas elas se tornavam ao longo dos séculos – se multiplicavam indefinidamente nos relatos, *entre categorias*, em imagens ópticas, metáforas, descrições, memórias, projeções; dos pequenos desenhos de baleia na margem do logbook de um navio baleeiro, na primeira metade do século XIX, aos sonhos descritos pelos arqueólogos, nas expedições antárticas do começo do século XXI.

⁴ Como a do Capitão Scott, em <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-212309> (acessado em janeiro de 2022)

Tipologias e pressupostos teóricos de uma prospecção

Identificando imagens, entretanto, estou aplicando algum tipo de modelo teórico-filosófico (que já naturalizei). Aparentemente, os meus passos para trás foram posicionando um *grid* – e o contexto se fez com as informações enquadradas, engajada uma abordagem extensiva. E não funcionaria assim uma prospecção arqueológica? Não seria a “intuição” arqueológica sustentada por muitas teorias, ou, seguindo as proposições de Thomas (1986), uma estratégia de amostragem não se desenvolve com mais clareza e facilidade quando temos *probabilidades condicionantes*? Lembro mais uma vez de Kirby,

(...) initial conditions are not primordial and behind us in a past event but actively inaugurated within an “eventing” - a continual making-manifest. (2020:203).

A tipologia inscrita em minha abordagem inicial das imagens antárticas remete a um autor que, embora não seja sistematicamente estudado na arqueologia, é engajado com frequência, e suas questões centrais podem ser mapeadas como estruturantes da discussão de Shanks, bem como de Shanks e Svabo em *arqueografia*, de forma mais específica: W.J.T. Mitchell e sua proposta de iconologia.

Até os anos 1980, de acordo com Mitchell, a iconologia era uma “subdisciplina obsoleta da história da arte”, e termos como “cultura visual” não haviam se estabelecido no campo epistemológico (2015:13). Ele publica, em 1986, *Iconology: Image, Text, Ideology*, optando, justamente, pelo “restauro” do termo sob uma visão crítica. Assim, o autor se conecta com uma tradição teórica específica, que relaciona teoria da arte e da linguagem, enfatizando o “logos” dos “ícones”: “the words, ideas, discourse, or “science”” das “images, pictures or likenesses” (p.02). Seria uma espécie de retórica dupla entre o que dizemos das imagens e o que as imagens dizem, e dizemos sobre elas heterogeneamente, como, no geral, não as escutamos da mesma forma. Então, com *Iconologia*, Mitchell se propõe a diferenciar o que são palavras e textos sobre imagens, e a investigar, afinal, o que as imagens são (lembrando que o autor encontra, como regra, transgressões das fronteiras entre ‘texto’ e ‘imagem’, e não o contrário).

A questão resulta em sua famosa tipologia, que dispõe em uma árvore genealógica os tipos de uma mesma família de imageria (*imagens gráficas, imagens perceptuais, imagens ópticas, imagens mentais e imagens verbais*, 1986:10). Quando as imagens se multiplicavam em um *convívio de excesso*⁵ em minhas buscas digitais, eu estava engajando a tipologia de Mitchell para identificá-las. Ao me dar conta, estabeleci os primeiros recortes explícitos, definindo o objeto de pesquisa como *imagens gráficas*, especificamente *fotografias*, uma decisão tomada tanto pela familiaridade e conexão afetiva que tenho com esse tipo específico⁶, como por sua viabilidade – fotografias parecem ser as imagens cujo acesso remoto se faz mais provável. Elas compõem o mesmo grupo que os *desenhos* e as *pinturas*, mas também as *estátuas* e *esculturas*, logo, com o que a arqueologia identificou, por um longo período, como *mobilier art*, como vimos no capítulo anterior. Adotar a proposta de Mitchell é, de saída, evitar a histórica distinção mantida pela epistemologia arqueológica das imagens, que remete à arte/artesania.

Engajando o grupo das imagens gráficas, emerge outra divisão – entre *imagem e figura*⁷, cujos contornos compõem um dos quatro conceitos fundacionais da *Ciência da Imagem*, a qual foi finalmente apresentada por Mitchell em 2015⁸. Foi a partir da publicação de *Image Science*, afinal, que passei a especular a arqueologia como uma extensão da *ciência da imagem*. Tal foi o pretexto de meu levantamento teórico nos capítulos anteriores (modestamente genealógicos), articular as resoluções locais em que a imagem passa de instrumento “incidental, ornamental, funcional”, para objeto de conhecimento científico – “que trata as imagens como modelos científicos de realidade

⁵ Situação que remete à arqueologia histórica e que será cada vez mais frequente às arqueologias do contemporâneo, sugiro, impulsionada pela produção tecnológica da materialidade em escalas sem precedentes – um objeto implicará séries absurdamente grandes de objetos “irmãos”.

⁶ Me envolvi em diversos projetos de produção, curadoria e exibição de imagens fotográficas (e de vídeo), em projetos coletivos, como a exposição *Libres e Locos* (2012, com a escola de fotografia Portfólio), ou as exposições fotográficas promovidas pelo Iphan/PR (durante o Registro de Patrimônio Imaterial da Pesca da Tainha, ou o Cerco Poético da Lapa, etc), bem como projetos fotográficos e videográficos comerciais e publicitários. Atualmente, desenvolvo um projeto de difusão sobre a ciência e filosofia das imagens com um perfil de instagram, “@arqueologiadaimagem”.

⁷ Uma definição intuitiva na língua inglesa: “The Picture is a material object, a thing you can burn or break or tear. An image is what appears in a material support or a specific place. This includes the mental Picture, which (as Hans Belting has noted) appears in a body, in memory, or in imagination. The image never appears except in some médium or other, but it is also what transcends media, what can be transferred from one médium to another” (Mitchell, 2018:16).

⁸ Apenas situando, e também por curiosidade, as questões de uma ciência das imagens, para Mitchell, seriam de quatro naturezas diferentes: ontológica (o que as imagens são); retórica e ética (o que fazem), hermenêutica (como produzem significado); erótica (o que querem) (2018:222), por definição, uma ciência qualitativa, histórica e psicopolítica. Seus quatro conceitos fundacionais são *Pictorial turn, Image/Picture, Metapictures e Biopictures*.

objetiva”, “produtoras de formas de entendimento” (Mitchell, 2018:25; 2018:220). E pareceu inescapável como a arqueologia contemporânea performa efetivamente não apenas uma extensão, mas, em alguns aspectos, uma subversão da ciência da imagem (sob o prisma da *Image Science*, é claro). Incluindo o rompimento com o conceito fundacional referido: a Arqueologia não obriga a separação imagem/figura, deslocando o debate para outros cortes agenciais (Alberti, 2012:16).

É preciso colocar em perspectiva os agrupamentos propostos por Mitchell. Imagens de um mesmo “tipo” não remetem ao mesmo fenômeno ou fenômenos semelhantes, como observado nos diários antárticos sobre aquarelas e fotografias, por exemplo. Assim, elementos tão distinguidos convivem num mesmo grupo, comumente extrapolando os eventos e campos das especificidades materiais e temporais a eles atribuídas e esperadas. Entretanto, no pensamento ocidental, de forma geral, e minha pesquisa se refere à essa elaboração linguística (seguindo Barthes (1990)), *imagem* impõe sua presença a partir de *imago*, a mesma constituição da palavra “imitar”⁹.

Sobre tal extroversão, de que necessariamente imagens se constituem a partir de e se referem a algo fora de si mesmas (não apenas em relações de representação, como, por exemplo, de autenticidade, como sugere Barthes (1980)), se deleitam várias abordagens teóricas. Levantando questões pragmáticas e fenomenológicas, há a semiótica e a teoria da imagem; priorizando questões hermenêuticas e interpretativas, há a iconologia e iconografia; abordando a função social das imagens, o reconhecimento dessas funções e as práticas culturais relacionadas, as teorias culturais e visuais.

Em Mitchell, fotografia, memória e sonho são determinados separadamente. Entretanto, eles se reencontram num termo só, evocando alguma relação imitativa. Isso é coerente e possível pois *Imageria* orienta seus agrupamentos a partir de três relações derivadas: *likeness*, *resemblance*, *similitude*. Trabalhar com a tipologia de Mitchell implicaria tomá-las como ferramentas de escavação, o que não pretendo fazer.

Passaram-se mais de trinta anos após a inauguração de *Iconologia* e foram propostas ferramentas diferentes, que transfiguram *imago*. Como especula Matos (1991) e Novaes (2008:456), também pode ter existido uma origem comum entre as palavras *imagem* e *magia*, que, articuladas a concepções históricas ocidentais, restituem à imagem outros comportamentos possíveis, não precisando a propriedade imitativa e derivados

⁹ Lembrando da argumentação de Gombrich, em sua segunda fase em *Image and code*, de que “images are naturally recognizable because they are imitations and words are based on conventions” (1981:11 *apud* Mitchell, 1986:77).

direcionarem nossa escavação. “Imagem” torna-se uma pergunta em aberto, à qual se permite uma extensão de respostas paralelas, sobrepostas, controversas, de fronteiras instáveis, como respostas que se colocam também a perguntar.

Na próxima página,

Obra de Arte – “Misunderstandings” (Mel Blochner, 1970)

MISUNDERSTANDINGS (A THEORY OF PHOTOGRAPHY) MEL BOCHNER

PHOTOGRAPHS PROVIDE FOR A KIND OF PERCEPTION THAT IS MEDIATED INSTEAD OF DIRECT... WHAT MIGHT BE CALLED 'PERCEPTION AT SECOND HAND.'

JAMES J. GIBSON

THE PHOTOGRAPH KEEPS OPEN THE INSTANTS WHICH THE ONRUSH OF TIME CLOSES UP; IT DESTROYS THE OVERTAKING, THE OVERLAPPING OF TIME.

MAURICE MERLEAU-PONTY

IN MY OPINION, YOU CANNOT SAY YOU HAVE THOROUGHLY SEEN ANYTHING UNTIL YOU HAVE A PHOTOGRAPH OF IT.

EMILE ZOLA

LET US REMEMBER TOO THAT WE DON'T HAVE TO TRANSLATE SUCH PICTURES INTO REALISTIC ONES IN ORDER TO 'UNDERSTAND' THEM, ANY MORE THAN WE NEED TRANSLATE PHOTOGRAPHS INTO COLORED PICTURES ALTHOUGH BLACK-AND-WHITE MEN OR PLANTS IN REALITY WOULD STRIKE US AS UNSPEAKABLY STRANGE AND FRIGHTFUL. SUPPOSE WE WERE TO SAY AT THIS POINT, 'SOMETHING IS A PICTURE ONLY IN A PICTURE-LANGUAGE.'

LUDWIG WITTGENSTEIN

I WANT TO REPRODUCE THE OBJECTS AS THEY ARE OR AS THEY WOULD BE EVEN IF I DID NOT EXIST.

TAINÉ

PHOTOGRAPHY IS THE PRODUCT OF COMPLETE ALIENATION.

MARCEL PROUST

I WOULD LIKE TO SEE PHOTOGRAPHY MAKE PEOPLE DESPISE PAINTING UNTIL SOMETHING ELSE WILL MAKE PHOTOGRAPHY UNBEARABLE.

MARCEL DUCHAMP

THE TRUE FUNCTION OF REVOLUTIONARY ART IS THE CRYSTALLIZATION OF PHENOMENA INTO ORGANIZED FORMS.

MAO TSE-TUNG

PHOTOGRAPHY CANNOT RECORD ABSTRACT IDEAS.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA



© Mel Bochner 1970

Fonte: Maria Goodman Gallery,

<https://cdn.shopify.com/s/files/1/2095/4219/products/14765->

image_1024x1024@2x.jpg?v=1610489058 (Acessado em novembro de 2020)

De maneira geral, até a década de 1970 a imagem fotográfica permaneceu como documento que poderia atualizar os valores da sociedade industrial ocidental, relacionado aos atributos de transparência, objetividade e autenticação (Rouillé, 2009). O que acontece nos trinta anos seguintes é uma verdadeira miríade teórico-filosófica, frente a qual uma vida longa talvez seja apenas uma das condições necessárias para a sua compreensão. Signorini (2014); Fabris (2008); Burke (2016); Alloa (2017), Elkins (2003; 2013) são bons guias nesse complexo universo. Alguns marcos impactaram significativamente a produção da *Arqueologia das Imagens Gráficas*, e o *design* que tenho “mirabolado” com essa pesquisa: estão inscritos tanto no que queremos saber, como no que achamos que podemos saber ou onde devemos escavar.

O primeiro aspecto desse fenômeno de observação é, portanto, que emerge com Mitchell algo chamado *imageria*, nos anos 1980, integrado por uma relação semântica e ramificado em cinco categorias por condições ontológicas diferenciais e três relações derivadas. Nesse grupo, *imagens gráficas* somam fotografias, aquarelas, esculturas, designs, etc; e subtraem imagens ópticas, imagens textuais, descritivas e metafóricas, memórias, ideias e percepções, enfim, temos um espectro parcial a nos guiar na observação do contexto. Considerando a árvore de Mitchell, ainda há muito sobre imagens para a arqueologia desenvolver, mas ainda há muito, também, para ela subverter em tal estabilização.

Quando foi publicado *Iconology*, a fotografia encontrava paradoxos, limites e oscilações teóricos clássicos que ressurgem até hoje: “Signo ou não signo? Abordagem semiótica ou abordagem estética?”, como situa Signorini, “embora com exceções significativas, a maioria dos estudiosos procurou ‘salvar’ ambos os aspectos, mantendo a noção de ‘signo fotográfico’, mas, ao mesmo tempo, dilatando-a e problematizando-a” (2014:79). A dubiedade pode ser ilustrada nas mudanças da proposta de Barthes, entre a década de 1960 e 1980. Em *Câmera Clara*, ele passa a apresentar a “referência” como ordem fundadora da fotografia (Barthes, 1980:77), uma emanção do “real”, do “isso-foi” (Signorini, 2014:80), em aproximação à fenomenologia inspirada em Husserl e a sugestão de fruição da imagem. Pela conjunção de aspectos semióticos e “pós-semióticos” dos vinte anos de formulação teórica, Barthes torna-se base coerente à *fotologia* (arqueologia como fotografia) e sua proposta de mudança de uma arqueologia *representacionista* para *transformista*.

Por outro lado, direcionado à Barthes, em 1983, Dubois enfatiza que o indiciário “isso foi” da fotografia não implica qualquer “isso quer dizer”. Ela “atesta ontologicamente a existência daquilo que mostra [...], mas isso não implica por si só que ela *signifique*” (2012:73), debate no qual Signorini (2014:87) assinala o mutismo da fotografia frente à (e confundido com) eloquência do signo, ao retomar Van Lier (1991). Acontecia um deslocamento das operações de interpretação, herdado das críticas de Sontag (1966), para questões relacionadas “a emergência do sentido em um nível historicamente específico”, como na produção pós-estruturalista, lembrando de Foucault (1966), Lukács (1963), Derrida (1967), etc, e o debate epistemológico que ficou conhecido como *crise da representação* (Santaella e North, 2017), seja por sua perda ou por sua impossibilidade¹⁰.

O mesmo período foi marcado pelo que Gumbrech (2018) chama de “nova sensibilidade a todos os tipos de materialidade”¹¹, com publicações como *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (de Vilém Flusser, 1983) e *Discourse Networks 1800/1900* (de Friedrich Kittler, 1985), além da série de colóquios organizados pelo autor em Dubrovnik, incluindo o de 1987/8, que produziu a publicação *Materialidades e Comunicação*, no qual Kittler e Paul Zhumtor¹² participaram. Propostas

¹⁰ Tal debate influenciou significativamente a emergência da Arqueologia das Representações (visuais) – em realidade, ele incide de forma intensa sobre a disciplina, na crítica às arqueologias interpretativas (as quais aparentemente tinham desviado desse tipo de problemática, apontando o problema da interpretação para as limitações do método estruturalista e suas negligências sobre a possibilidade de agência, e não da interpretação como operação da arqueologia em si (Hodder, 1986, capítulo 03)) e o deslocamento a enfoques fenomenológicos (Tilley, 1994; Thomas, 1996) (ver também Alberti e Jones, 2013). É inaugurada a categoria de *campo do discurso*, com Barrett, em 1988, como alternativa para tratar as práticas sociais em termos de *presença* (Hamilakis, 2021:239). É interessante pensar que Mitchell também posicionava criticamente essa questão em *Iconology*, sobre como a ideologia de um interprete poderia ser reforçada na prática de um reconstrucionismo (reducionista), como inscrito no subtítulo de seu livro, destituindo do interpretacionismo um suposto “ponto de vantagem”. No mesmo período (entre os anos 1970-80) Eco lançava uma série de ensaios que seriam reunidos em “Os limites da interpretação” (1990). Ele se inspirou nos planos semióticos e a glossemática de Hjelmslev (Lopes, 2010), assim como, decisivamente em sua filosofia, o fazia Deleuze (Buchanan, 2000).

¹¹ Uma década depois, é preciso mencionar ainda que brevemente, os *Novos materialismos* emergem, a partir de designação de Rose Braidotti, como *frame* conceitual que se impõe ao paradigma linguístico. Inspirados em Merleau-Ponty, Deleuze, Bennett, Stengers, DeLanda, Connolly, como resume Crockett (2018:117), “The New Materialism offers resources to think about materialism other wise than as a reductionist and determinist atomistic materialism, in concert with systems theory, chaos theory, and complexity theory. Here, being is not reduced to its smallest components or building blocks, but it is always in dynamic transformation.” Há um impacto expressivo desse *framework* na arqueologia, sobretudo na análise de entidades (e não mais de processos) e de passados que se estabelecem como produto do trabalho arqueológico com as coisas (Witmore, 2014:214).

¹² Em 1990, Zhumtor articula a mudança desse período da seguinte forma: “(...) algumas evidências se dissipam. A coerência do objeto, pressuposto filosófico do estruturalismo, é questionada; a realidade deixou de ser um dado, reduzida que é, segundo os termos de Lyotard, a um estado do referente resultando de um tal ou tal procedimento; e nós aprendemos que não se faz a teoria de um objeto sem

de análises da materialidade da mídia e suas relações corpóreas emergiam, incluindo os sentidos corporais e o paradigma da *presença* – “Nosso fascínio fundamental surgiu da questão de saber como os diferentes meios – as diferentes “materialidades” – de comunicação afetariam o sentido que transportavam” (2018:32, *ver também* Hanke, 2005). Tais propostas foram influentes à um novo campo da arqueologia, renovando a inspiração originária em McLuhan e Foucault: a *Arqueologia das Mídias* (Huhtamo e Parikka, 2011:01-10; Parikka, 2012).

Fotografia: de imagem gráfica à imagem técnica e de representação à performance

Em sua proposta de filosofia da fotografia, Flusser articulou ideias características da cibernética, como o conceito de *informação* e sua própria ontologia não moderna, “na qual pessoas e coisas não são tão diferentes no fim das contas” (Pickering, 2010:18 *apud* Felinto e Santaella, 2012:50) para pensar a feitura de imagens. Assim, a ontoepistemologia proposta se deslocava de relações de *representação* para *performatividades*: “a questão fundamental não seria a de abrir e desmontar as “caixas pretas” do universo para tentar explicá-las. Antes, tratar-se-ia de aceitar que nossa forma de relação com o mundo pode não ser necessariamente de ordem *cognitiva*, mas sim, *performativa*” (Felinto, 2014:51).

Como forma de estar no mundo, o modelo de Flusser sugere que um primeiro grau de imaginação caracteriza qualquer espécie humana: a capacidade de abstração do *plano* à *linha*. Essa será levada a um grau radical com a razão discursiva e textual, que é histórica, inscrita no tempo linear e irreversível. O segundo grau de imaginação constitui-se na inserção de elementos da estrutura linear em outras estruturas, como em códigos binários, mosaicos de pontos que compõem telas, imagens que aparentam ter sido acrescidas em dimensões e que caminham, em realidade, à zerodimensionalidade e à

fazer também sua história. (...) Estamos em plena crise de veridicidade. Nem a filosofia nem a história se referem mais ao verdadeiro. Isso mede a imensidão de uma distância, sobretudo a partir de Saussure e Hjelmslev. Perdemos o direito de falar de “ciências” do homem: não somente o direito, mas o gosto”. (2018:86)

imaterialidade (2015b:30). Em 1985, o autor foi chamado de “profeta das tecnologias da informação” (Preischat, 1985:30 *apud* Guldin, 2014:157) – “mais como um profeta voltado ao passado”, complementou Kittler (2015:15), posteriormente, afinal, “aos seus olhos, o *homo erectus* já era um computador”. Ou mais como jogador de dados do que profeta, a lançar probabilidades, tanto ao passado como ao futuro¹³.

“*Homo sapiens sapiens* is an image-maker” (Flusser, 2015b:27). A questão das imagens é, em Flusser, questão de conhecimento do mundo, num sentido imediato. Ao percorrer a sua obra, fica evidente que se trata, em realidade, de questão ontogenética, de criação de mundos. Para compreender a história do ocidente, ele se dedica à relação dialética entre imagens e textos. Possível apenas pelo divórcio que causou a diferenciação de dois tipos de pensamento (o conceitual e o imagético), com a invenção da tipografia e a segmentação entre letrados (como classe dominante que manipula em função de textos) e não letrados (que reagem em função de imagens) (Flusser, 2015b:18), um dos modelos propostos por ele, bastante resumido em uma de suas falas, é o seguinte:

At the end of the 18th century, a culminating moment for alphabetic culture, absolute knowledge, in the sense of a total calculability of the world and the mind, seemed to be within reach. Also at this culminating point, texts began to invert against themselves in order to calculate their own structure (the critique of Science as a critique of discursive reason). This inversion of the intention of texts (of no longer being a critique of ideas, but a critique of the critique of ideas), results in the computation of calculated elements. Instead of destroying images (explicating them), texts now become to build images (to compute them). The first image thus computed from clear and distinct concepts is photography. [...] During the course of the larger part of the Western history, this mutual negation between discursive reason and imagination had a highly positive result: images become even more rational, and texts even more imaginative. There is nothing more rational than the images of the Enlightenment; nothing more imaginative than the texts of modern Science. (2015b:20-21).

¹³ Quando imagina a utopia teleológica e o futuro do *homo ludens*, Flusser narra com probabilidades, sendo também a proposição de um projeto *improvável* (2015).

É possível compreender, então, a tese central da *filosofia da fotografia*: a fotografia é uma espécie diferente de imagem, mas não por ser um testemunho da realidade ou qualquer coisa nesse sentido. A sua aparente objetividade é ilusória (2018:22). Ela se diferencia das imagens tradicionais por ser feita com um aparelho, ou seja, como um produto indireto de textos, como de equações da óptica e da química, por exemplo (Flusser, 2019a:108). Ela não representa, portanto, e sim modela e propõe (2015b:31), de tal forma que procurar saber o que uma imagem técnica significa é “reconstituir os textos que tais imagens significam”, o que Flusser chamará de *magia de segunda ordem*.

O elo entre imagem e significado é o complexo “aparelho-operador”, que Flusser apresenta como uma caixa-preta, pois o que se vê é apenas *input e output*, e o processo de codificação não fica claro (2018:23). Ainda que as imagens sejam “superfícies que pretendem representar algo”, as imagens técnicas *invertem a função imaginística e remagicizam a vida* (2018:17),

“São as superfícies, e não mais as linhas textuais, que codificam preferencialmente o nosso mundo. No passado recente, o mundo codificado era dominado pelos códigos lineares dos textos, e atualmente o é pelo código *bidimensional* das superfícies. Planos como fotografias, telas de cinema e da TV, vidros das vitrines tornaram-se os portadores das informações que nos programam. (...) *Poderosa antirrevolução de imagens contra textos* está se processando. No entanto: em tal contrarrevolução é preciso discernir que se trata de um tipo de imagem inteiramente novo, e jamais doravante existente. As imagens que nos programam são *pós-alfabéticas*, não pré-alfabéticas, como são as imagens do passado (Flusser, 2019a:103).

Flusser enfatiza que imagens tradicionais e técnicas coexistem, bem como diferentes graus de imaginação. Entendo que elas se emaranham conosco, de maneira que estamos sempre aumentando ou diminuindo graus de abstração enquanto vivemos. Mas as imagens técnicas implicam que “a new horizon for creativity is opening up” (2015b:32), afinal, com tais aparatos não *mudamos* concreta e diretamente o mundo, *como no paradigma do trabalho*, e sim *modelamos* conceitos sobre o mundo, agindo *magicamente* sobre sua reconfiguração. Para compreender as imagens técnicas, seria

necessário, portanto, uma arqueologia que possa se deslocar do paradigma do *trabalho* ao paradigma do *modelo* e da *magia*, em sentido proposto pelo filósofo.

Assim, é publicada uma fotografia de cientistas com trajes praianos em continente antártico¹⁴. Imaginemos com Flusser. Acompanhada por um texto jornalístico que, obviamente, vem a confirmar que o ambiente polar está mudando drasticamente (se esse emaranhamento não existisse, a foto não seria notícia). A imagem não opera uma modificação concreta na realidade. Ela não vira a chave do sistema de combustíveis fósseis, não institui alterações precisas nas regulamentações da indústria e seus mecanismos de produção. O que ela faz?

A fotografia em questão desestabiliza aspectos conceituais, como a Antártica branca, gelada e inóspita, referentes de outrora. Por fim, pode acontecer apenas que a Antártica seja reestabilizada como um novo destino exótico de férias de verão. Ou que a opinião pública e atores engajados pressionem instâncias de poder a tomar decisões e comprometimentos mais efetivos a respeito dessa desestabilização, promovida com a imagem. Em cenário bastante otimista, tal foto reprogramaria um sistema de políticas ambientalmente predatórias em implicação suficiente e necessária para que alterações concretas acontecessem a médio prazo sobre a temperatura global. Para tanto, precisaria afetar significativamente a realidade sobre a qual operam as políticas atuais, a da Antártica estabilizada como o continente mais selvagem e inabitável que há.

Todas são probabilidades. O emaranhamento acontece quanticamente, entre modelos que saltam espacial e temporalmente, não obstante, há probabilidade de estabilizações conservadoras: daqui a alguns anos, talvez observaremos como a notícia não mudou significativamente o ritmo do aquecimento global, enquanto foi potencializado um seletivo nicho de mercado turístico aos polos (minha conclusão extrapola Flusser, e acontece em difração com Barad e a proposição central da pesquisa de Baldijão sobre os princípios que estabilizam o “darwinismo quântico” (Baldijão et al, 2022)).

O problema da modificação concreta da realidade se desloca para o problema da informação e do processamento de dados – por isso a câmera fotográfica é *aparato ou dispositivo*, e não *instrumento* (Santaella e Noth, 2017b:121). O pensamento histórico-linear passa a agir em saltos quânticos e mesmo pós-históricos (Flusser, 2015b:37). O acontecimento torna-se programação e pretexto da imagem que, assim, devora a história

¹⁴ <https://midianinja.org/news/na-antartida-cientistas-posam-com-roupa-de-verao-apos-aumento-de-38-graus/> (Acessado dia 03 de abril de 2022).

(2015b:219). Em realidade, a história não deixa de acontecer, mas *rola mais rapidamente do que antes* (2019c:109), multiplicando os eventos. A partir de minha aproximação ao campo das imagens antárticas, acredito que esse aspecto será incisivo na análise. Nos anos oitenta, antes das redes sociais e do 11 de Setembro, Flusser sugeria:

O sentido de chegada do homem na Lua é a imagem. Um sequestro de avião acontece para a imagem. O sentido da ação política é a imagem. A imagem tornou-se a meta da História. As pessoas começam a ultrapassar a História, sem ter consciência disso. (2015b:217-218)

Entrelaçando a cibernética com a fenomenologia, Flusser joga com as contradições subsequentes. Ele propõe um pensamento não calculante e poético, ao mesmo tempo em que calcula e expressa valores equacionais (Matusek 2009:62 *apud* Felinto 2014:62), como observa Felinto, “a retidão e a linearidade (*Gradlinigkeit*) do pensamento calculador precisam ser contrabalanceadas pela tortuosidade (*Gewundene*) da experiência humana, da poesia, do indefinível” (2012:64). Essa é apenas uma das questões em que Flusser se depara a suspender fronteiras e mostrar a fragilidade que as sustenta. Decididamente, ele não é um autor dialético (Zielinski; Weibel, 2015), mas colocava-se em vertigem com o pensamento paradoxal, entre abismos que ora emergiam, ora pareciam se dissipar (Felinto, Santaella, 2012).

Tal movimento se inscreve em sua noção de *comunicologia*, uma proposta transdisciplinar sobre a comunicação como área em que ciências *exatas e maleáveis* se *irradiam* (Flusser, 2015a:33), em que a arte é igual “fonte de conhecimento” (2015a:188), como uma ciência experimental. Comunicologia opera simultaneamente a des/naturalização da comunicação humana, porque a comunicação é *o aumento de informação* em revelia à probabilidade do amorfo, do ruído e da entropia (de volumes de realidades e estatísticas que não temos ainda capacidade de processar). Informar é trazer ordem ao mundo, e criar antientropicamente não é exclusividade humana, é condição de estar vivo (Felinto e Santaella, 2012:56). Se faz necessário, então, considerar “as dimensões não humanas e não semânticas nos processos comunicacionais” (Felinto, 2015), portanto, da ordenação do(s) mundo(s).

Recentemente, Zylinska (2019) continua a análise sobre os elementos algorítmicos de Flusser, teorizado o elemento não humano em diferentes níveis de

entrelaçamento com a agência humana, em que interessa, de fato, como emerge o poder ontológico da própria fotografia,

Dar conta desse poder que a fotografia tem de gerar vida, contudo, envolve ir além da tradição estabelecida na cultura ocidental de compreender a percepção e a cognição como processos intencionais controlados por seres humanos, mesmo que ocasionalmente delegados a autômatos não humanos. Requer também que abandonemos a noção atomizada do humano – e, de fato, das fotografias como resultados de produção humana – para delinear o que podemos chamar de uma ontologia relacional da mediação, da qual fotógrafos (humanos e não humanos), fotos e a própria fotografia emergem apenas por meio de resoluções e cortes temporários (Zylinska 2019:12).

Os níveis propostos pela autora implicam uma atualização das tipologias da imagem. Iniciam-se com fotografias em que não há presença humana em cena; passando pelo segundo nível, o de fotografias que não são feitas por humanos (câmeras de controle de tráfego, Google *street view*, ou, no caso da Antártica, as *live cameras*, por ex); até o nível menos humano da fotografia, quando elas não são feitas nem por humanos, nem para humanos, como a comunicação algorítmica proposta pelo *QR code*: para máquinas conversarem entre si (como temos praticado por aqui).

Como outros teóricos do período, Flusser utilizava o conceito de *telemática*, relacionado ao colapso do tempo e do espaço. *Tele* como prefixo que “marca a esperança de trazer para perto o que está incansavelmente longe: coisas, lugares, ideias e, sobretudo, o outro. Trata-se, aqui, de uma proximidade que pode ser realizada através de redes eletrônicas” (Irrgang, 2015:397), “não é uma questão geográfica ou histórica, não é no espaço ou no tempo que você é trazido para perto, mas de alguma maneira fora do tempo e fora do espaço. É utópico e “ucrônico”. Estamos em uma conexão. Isso não é apenas sentimental, também tem a ver com competência. A responsabilidade só tem sentido quando conduz a algum cruzamento de competências (...)” (Flusser, 2015b:324). O aspecto crucial de telemática é a reversibilidade das redes - de unidirecionais para multidirecionais - permitindo a produção de informação enquanto diálogo responsável, e apenas a sua transmissão, enquanto discurso (Campanelli, 2015:397).

A colaboração dialógica não se dá apenas entre seres humanos, como entre inteligências artificiais e não artificiais (que tampouco se diferenciarão). A operação da telemática se dá no jogo com os dispositivos, programando, e sua importância está, sobretudo, na i/materialidade da informação. Apesar de a estrutura de comunicação, cabos e todos o hardwares envolvidos serem materiais, são perecíveis. A informação tenta não ser perecível, deixando de viver exclusivamente neles ou em um objeto somente. “In sum: the key aspect of the telematics utopia is imperishable processing memories” (Flusser, 2015b:40).

Em uma sociedade que se encaminha à ordenação da informação imaterial, *hackers* seriam os indivíduos mais adaptados, com maior liberdade para re/criar mundos. Ainda estão para acontecer os Metaversos e suas consequências. Mas isso tudo é (justamente) *utopia* e o jogo das abstrações tecnológicas mostrou como, por um lado, continua se constituindo materialmente, em composições cada vez mais sofisticadas e, por outro, continuamos vítimas da perda de informação, nos desesperando sobre *Hds* externos que falham, ou ainda cartões *Sd* e *pendrives* que nos parecem insubstituíveis, ou mesmo com problemas e invasões em bancos de dados e sistemas.

A discussão sobre *presença* engajou filosoficamente a relação entre significante material e sentido imaterial, a junção de substância e forma, como críticas da distinção imaterialidade/materialidade, não apenas com Gumbrecht, mas também com Flusser, que publica *Forma e matéria*, em 1993 - para resumir a extensão dessas problemáticas, que frustrariam qualquer concepção monolítica (mas também estruturalista) da imagem, novamente ao encontro explícito e inevitável de sua fluidez e sua capacidade de des/estabilizar mundos.

Estabilizações, regimes escópicos e “cultura visual da espacialidade antártica”

Em 1987, foi fundada a *International Association of Word and Image Studies*, mostrando um movimento de consolidação de estudos de imagens gráficas e sua institucionalização paralelamente à História da arte e à Filosofia. Eram estabelecidas as bases institucionais da *sociologia visual*, com a fundação da *International Visual*

Sociology Association, em 1981, e sua publicação, a *Visual Sociology* (iniciada em 1986, desde 2002 se chama *Visual Studies*)¹⁵. Essa foi a primeira publicação sobre imagens enquanto objeto de pesquisa que eu tive contato, e devorei todos os artigos possíveis durante minha graduação, lá por 2010 (sigo fortemente influenciada pela sociologia de Howard Becker, um de seus expoentes, e a ênfase que ele propõe sobre o contexto e circulação das imagens, mais do que sobre seus conteúdos¹⁶).

Em 1989, surge o primeiro programa de graduação norte americano de *Estudos Visuais*, na Universidade de Rochester (Nova York), com fundamentos dos estudos culturais britânicos (Stuart Hall, Raymond Williams, etc), consolidando outras referências possíveis. A partir daí é preciso ter cuidado. *Estudos Visuais* se desenvolvem amplamente em (pelo menos) seis práticas diferentes (*Semiótica*, latina e escandinava; *Images Studies*; *Bildwissenschaft*; *Visual Studies*, *Chinese Visual Studies*), como sugere Elkins (2013), as quais se dividem em numerosas linhas mais específicas (o autor argumenta, por exemplo, que *Bildwissenschaft* esteja dividida em pelo menos outras seis linhas científicas diferentes). As décadas finais do século XX apontam, portanto, o movimento ainda mais intenso de multiplicação das teorias e campos de estudo da imagem fotografia e, notavelmente, a sua sociologização.

Nos anos 1990 é proposta a *Iconic turn*, por Gottfried Boehm (em paper escrito em 1980, mas publicado apenas em 1991, o *Was ist Ein Bild?*), na Alemanha; e a *Pictorial turn*, por William J. T. Mitchell (no livro *Picture Theory*, 1995), nos Estados Unidos – embora ambos os termos já tivessem sido engajados antes. A chamada *virada imagética* impactou a epistemologia de disciplinas diversas entre os anos 1980 e 2000, quando foram consolidados artefatos institucionais e conceituais que propõem a imagem como objeto de análise sob configurações teóricas diferentes, como o conhecido dos

¹⁵ A publicações podem ser acessadas em <https://www.tandfonline.com/toc/rvst20/current>

¹⁶ Como apontou Tim Flohr Sorensen, em fala para a Stanford Lectures, em 03 de março de 2021, *contexto* se mantém parte da estrutura de poder do discurso arqueológico, ao qual se pensam alternativas que escapem da significação artefactual e do léxico geográfico. Acredito que, inevitavelmente, são muitas as formas de compor uma noção ampla de “contexto” em minha própria pesquisa. “Contexto cultural” é uma construção considerada insuficientemente explicativa na teoria flusseriana. E, focando nas proposições baradianas (que se fundamentam nas leituras de Haraway), compreendo que *contexto* implica um fenômeno e um sistema de mensuração para ser determinado e que, portanto, não consegue impor uma relação de exterioridade absoluta e muito menos de autoridade discursiva, dado que a primazia do contexto seja, por si só, proposição absurda. A noção de contexto especificamente arqueológico, como crítica de Jones, Alberti e Pollard (2013) que se faz com Deleuze e Guattari (2011), Fowler (2004) e Barad (2007), permite substituí-lo por “assemblage”, “que se ocupa de examinar el carácter cambiante de la afectación de los materiales a medida que pasan de um agrupamento y conjunto de relaciones a outro” (p.13).

arqueólogos: o *regime escópico*, uma ampliação de Jay (1988) sobre o conceito publicado originalmente por Metz (1982)¹⁷.

Regime Escópico, ademais, contribuiu ao que ficou conhecido como *virada imagética na teoria das Relações Internacionais*. Dedicado ao alavancamento de debates sobre como práticas visuais agem politicamente para ‘modelar’ ou ‘formatar’ os contornos do *internacional*, contribuindo para “instituições, processos e dinâmicas das relações internacionais” (Grayson e Mawdsley (2019:03)), ou como emergem regimes de visibilidade, com base nas três operações da visualidade propostas por Mirzoeff (2011)¹⁸. Como enfatiza Campbell (2007), entre as questões metodológicas emergentes está a condição de que imagens influem nas relações internacionais enquanto materialidade.

¹⁷ Regime escópico foi um conceito proposto por Metz (1982) para compreender como conteúdos específicos são expostos e consumidos em imagens - o que é visto, como podemos vê-lo e como ele se torna visível. É a distinção fundamental entre teatro e cinema, no exemplo de Metz. O regime do cinema se caracteriza pela ausência do objeto real, ou seja, a independência espacial e temporal do referente (Metz, 1982:61). E, por outro lado, como argumenta Tagg (1988:100), o fato de a imagem não estar necessariamente ancorada na realidade do referente, mas sim na referência e nas conotações possibilitadas pelo conhecimento social. Regimes escópicos não dizem apenas sobre o que é possível de ser visto e o que escapa ao campo de visão – dizem sobre, como esbocei no capítulo um dessa tese, com Crary, formas específicas de conhecer o mundo e de estabilizar, compartilhar e neutralizar os significados emergentes. Jay (1988) amplia o conceito de Metz, relacionando elementos da modernidade à campos de visualidade específicos. Ele define, então, três regimes escópicos típicos da modernidade, que funcionam paralelamente. O primeiro deles se refere ao perspectivismo cartesiano, que dá ênfase nas relações espaciais entre objetos e nas configurações da visão como estática e fixa. Ao ver, para o paradigma cartesiano, compreendemos o mundo em seu realismo, sustentado na objetividade de uma ordem espaço-temporal (1988:7), com objetos e situações que nos são dadas e mensuráveis. O segundo regime é o empiricismo baconiano, que enfatiza a dimensão descritiva da realidade – o mundo existe anteriormente ao observador, com determinados atributos, e vê-lo se relaciona mais a descrição do que é visto do que a apreensão e explicação do que de fato existe. O observador apreende objetivamente a superfície das coisas e fala sobre elas em seus pequenos detalhes (1988:12). O último regime caracterizado por Jay seria o barroco – o mundo da opacidade, das formas indecifráveis, múltiplas e complexas (1988:17). Flusser considera também essa dimensão barroca em sua proposição, aliás. O observador é capturado num mundo que não é sólido, que não é claro, e que depende da materialidade dos meios para comunicar algo, ainda que distorcido, ainda que polissêmico. Visão e retórica nesse regime se misturam. A questão fundamental operada pelo conceito, é importante reforçar, não é “o que” ou “quem”, mas “como”: como práticas de ver, de conhecer e de dominar permitem que ocorra uma metamorfose essencialista em que significações situadas tornam-se regimes absolutos da verdade. Como mundos estabilizados aplicam-se a desestabilizar outros mundos com relações assimétricas no campo da representação. Com esse conceito foi possível compreender o fenômeno das visibilidades e da observação como situados na gênese do campo político, e esse, por sua vez, como um campo também sensível e estético (Campbell, 2007). De forma mais radical, Tagg determina que o “power of the image has everything to do with the power of the state and nothing to do with the power of light” (Pinney, 2012:148).

¹⁸ Segue um resumo dessas três operações, conforme proposto pelos autores: “1) Naming, categorizing, and defining for the purposes of classifying and making something/someone visible as a particular type; 2) separating for the purposes of social organization; 3) legitimating the classification through aesthetic practices” (Mirzoeff, 2011:476 *apud* Grayson e Mawdsley, 2019:02).

Não apenas as representações visuais, como suas materialidades, afetam a responsabilidade ética e política entre nações.

Tal debate influencia minhas tomadas de decisão sobre o que escavar (e até mesmo, com articulações eminentemente políticas, sobre “porquê escavar imagens”), considerando a condição do continente antártico, mas não influencia somente a mim: dialogando com a noção de regimes de visibilidade, Yusoff argumenta que existe um conjunto de imagens (e práticas correlacionadas) que dá corpo à “cultura visual da espacialidade antártica” (2005:26), conectada aos imperativos geopolíticos¹⁹. Podemos localizar nessa virada, portanto, o centro gravitacional dos estudos visuais do continente, especialmente os de fotografia (Downing, 2014; Millar, 2013; etc), reforçado com a defesa de Glasberg (2016), de que “seeing Antarctica was from its inception nearly synonymous with looking at photographs of Antarctica” (2007:21).

O que perguntar²⁰ a uma imagem fotográfica

A perplexidade da imagem é posta quando não acreditamos compreender intelectualmente muito bem aquilo que vemos, apesar de identificarmos rapidamente formas em sua composição. Com essa percepção, o estudo do conteúdo da imagem se mantém relevante, como lembra Boehm sobre Panofsky, há ainda uma inevitabilidade em

¹⁹ A abordagem de Yusoff é sobre a incorporação da paisagem em fotografias como uma testemunha crível. A experiência antártica, na perspectiva da autora, é fragmentada nesses momentos capturados, em que os corpos de expedicionários e suas cicatrizes fazem-se, na fotografia, inscrições da própria paisagem (2005).

²⁰ Sobre perguntar às fotografias, escrevo evidentemente inspirada em Edwards: “It has been argued that history’s unease with the photograph is because interpreters of historical material ask too much and too little of the image. Asking the whole truth, will lead to disappointment. Photographs seem inadequate to the task of history. Photographs lack, in the final analysis, the exactness of the evidential. Alternatively, as so much photographic theory has done, ask too little is asked of photographs, “immediately relegating them to the sphere of the *simulacrum*,” thus excluding them from the historical field. If photographs are relegated to “the sphere of the *document* . . . [historians] sever them from their phenomenology, from their specificity; and from their very substance.” I have tried to reclaim the middle ground between asking too much and asking too little of photographs through a process of bringing the practices of photography, as a series of values and behaviours that intersect with a technical medium, to the centre of the analysis”. (Edwards 2012:257).

agir iconograficamente²¹ sobre a imagem. O exercício de mapear elementos imagéticos é uma importante premissa do método iconográfico, ou ainda de lê-los, semioticamente, como Barthes lia “textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas...”,

(...) pouco importa, aliás, se se trata de fotografias banais ou pinturas ditas exigentes: a imagem representa um caso de figura cujo espaço de significação precede, a título de pré-texto, toda representação. Essa identificação *interna* de significações *externas* carrega um nome: iconografia. Queiramos ou não, todos já nascemos iconográficos. Em tal atitude iconográfica, apelamos a uma concepção implícita da imagem, a da transparência ideal. (Boehm, 2017:25).

Escavar, portanto, a camada iconográfica da imagem, é elaborar que foram orquestrados elementos em relação aos seus significados, ancorados convencionalmente. Ainda que o intuito seja a compreensão mais unívoca possível de tais elementos, a teoria da imagem tem elaborado outras implicações relevantes a respeito da constituição dessa superfície figurativa, não tão centrados no aspecto formalista, ou ampliando-os. Para além da gramática icônica, “as imagens não são simples representações demonstrativas de uma significação já constituída em outro lugar, são, ao contrário, *mostrações originárias*” que implicam sobre os corpos “aos quais elas se mostram e pelos quais elas podem se mostrar” (Boehm, 2017:32).

²¹ A distinção entre iconografia e iconologia na teoria panofskyana aponta uma importante diferença de operação. A diferença se expressa no uso dos sufixos *graphein* (do grego, escrever) e *logos* (pensar). O primeiro termo remete à identificação e descrição das imagens, uma operação concernente à história da arte, que se apoia na oposição fundamental entre forma e significado/conteúdo. Essa definição prevê três níveis de observação, a saber: a descrição pré-iconográfica (contemplando os motivos artísticos, ou o que constitui o objeto primário e a reação factual ou expressiva, e subjetiva, ao signo); a análise iconográfica no sentido estrito (relação de imagens, histórias e alegorias, ou seja, elementos que conformam o objeto secundário ou convencional, que provêm da cultura); e, por fim, a interpretação iconográfica como síntese (referente ao conteúdo em si, ou significado intrínseco, ao que constitui os valores simbólicos na imagem) (Panofsky, 2013:14). Iconologia, remanescente da teoria crítica de Warburg, seria o método para abordar essa última camada, menos evidente, a partir da operação analítica do significado do conteúdo (2013:02). A forma, na perspectiva iconológica, seria então a variação superficial da imagem (Argan, West, 1975:304 apud 2013:01), contemplada pela descrição e controlada pela história dos estilos e pela história dos tipos, enquanto o conteúdo é composto por uma análise de profundidade, contemplado por um círculo hermenêutico e controlado pela história dos símbolos (pela história dos sintomas culturais, como proposto por Cassirer). A aproximação da iconologia com a teoria arqueológica é tão significativa que alguns autores, ao propor o desenvolvimento de novas teorias, defendem a manutenção dos mesmos métodos, já tão naturalizados (como Lesure, 2005).

É interessante pensar, então, em casos nos quais o efeito de uma imagem inesperadamente não é tão próximo ao realista, quando as coisas não funcionam muito bem, ou quando algo nitidamente pára de funcionar, pois é quando os aparatos se fazem notar (Barad, 2007:158). No contexto da imagem fotográfica, é também quando o fotógrafo se nota no complexo “aparelho-operador”, a caixa preta que liga imagem técnica à significado (Flusser, 2018:23), e que fenomenologicamente o inclui em sua constituição. Em tais casos, fica mais evidente a imagem como efeito de um fenômeno situado.

Deixando a camada figurativa da imagem nos arrastar por toda a sua superfície, atravessando contornos formais, experimentamos como fotografar na Antártica é desafiador. Sob o aspecto do registro objetivo de um novo continente, as imagens foram frequentemente consideradas mediadoras ruins. Em relação à linguagem científica, que se imaginava exata e precisa, muitas das fotografias aconteciam como um testemunho ambíguo e cromaticamente insuficiente. Desvanecidas, sem contornos definidos, deixando escapar detalhes, em preto e branco. Mas existiram diferentes fotógrafos, e ainda fotógrafos profissionais, e diferentes equipamentos e expedições, que teceram com imagens o mito do *herói antártico*, pois a fotografia não emergia isolada, e sim na mesma configuração que uma diversidade de narrativas, *também como dispositivo que pode narrar e modelar conceitos*. Entre essas diferentes emergências, reconhecidas continuamente como maneiras de acessar um lugar tão pouco visitado, perguntar às fotografias antárticas o que elas dizem (e o que dizem sobre elas) é importante.

E com isso, o risco de impor-lhes novamente a condição de serem aparentemente diferenciadas: boas ou ruins, verdadeiras ou falsas, ingênuas ou dissimuladas – retomando a velha implicação de serem representações, mediações. Talvez, a fim de voltar ao *insight* performático de Flusser em nossa escavação, eu queira, da imagem, perguntar menos (o que não é perguntar-lhes pouco). Não quero saber delas o que falam, e o que são capazes ou não de mediar, e não é ignorando a importância e complexidade da iconografia, apenas tentando engajar algumas condições iniciais diferentes. Quero saber como, dentro de determinados fenômenos, elas agem. Não pergunto apenas o que dizem, pergunto o que fazem, e como se fazem, elas e a percepção do complexo *aparelho-operador*.

Dessa forma, é preciso considerar como cortes agenciais são executados. Não é a imagem um agente, ou a ação um atributo. Há uma estratigrafia da imagem em que suas camadas de sentido (camadas materiais-discursivas) configuram afetos específicos.

Como observa Flusser, a imagem técnica pode voltar para remagizar os textos – imagino textos jornalísticos, mas também diplomáticos, arqueológicos, etc; “embora seus inventores não tenham se dado conta disso” (2018:26). Nessa proposta, a iconografia é mais uma camada material-discursiva, e penso em abordá-la a partir de um esboço bastante intuitivo de meu encontro com elas, reelaborado, aos poucos, com conversas bibliográficas e de relatos históricos, observando a frequência de um ou outro elemento. Para abordagens mais próximas à iconologia, de fato, sugiro a leitura de Millar (2013), Downing (2014), Watkins (2018b).

Do estado da matéria à configuração da observação – *as imagens-fenômeno*

Não há um *único* modo de estar *diante da fotografia*. As incursões ontoepistemológicas que retomei indicam como fenômenos diferentes, com seletos dispositivos conceituais, cortes agenciais específicos, ora determinam e ora desestabilizam as fronteiras da imagem. Nesse sentido, a fotografia emerge como objeto aberto, complexo e de intenso interesse filosófico. Diante de uma fotografia, é oferecida uma extensa e fascinante caixa de ferramentas teóricas que configuram a observação, fazendo lembrar que não há nada de imediato nela mesma, nem para a arqueologia, nem para as outras disciplinas.

Fotografia emerge signo (Novaes, 2008), mediadora de agências sociais (Gell, 1998), mensagem sem código (Barthes, 1980), transferência de realidade (Bazin, 1991), gesto e jogo (Flusser, 1983), ato (Dubois, 1986), experiência (Deleuze, 1983), documento (Kossoy, 2007), agente na produção de conhecimento (Latour, 1986, 1988), etc. Novamente, correspondendo ao seu universo, “nada parece menos seguro do que o ser da imagem” (Alloa, 2017:07), incluindo a mais banal “imagem sem importância” (Samain, 2003). Boehm lança algumas constatações:

Como se viu: a polissemia e as disparidades disso que a imagem realça revelam ser tanto extremas quanto perturbadoras. As imagens têm

verdadeiramente uma *identidade* declinável, alguma coisa de comum que as liga? É aqui que a *filosofia* entre em jogo? Certamente se pode chamar de filosófica a questão da imagem e das imagens. Mas como se arranjam, então, esses conhecimentos que as diferentes disciplinas puderam constituir sobre o sujeito da imagem: a história da arte, a arqueologia, a paleontologia, a antropologia, a teologia, a psicanálise, a literatura, a história das ciências? Porque parece que há poucas disciplinas que têm de lidar com as imagens. Se formos tirar uma constatação cética desse resumo muito curto, isso tomaria sem dúvida a seguinte forma: a questão da imagem *não tem um lugar unívoco* e não pode, conseqüentemente, ser enfrentado como um problema *coerente*. (2017:24).

A argumentação de Boehm pode ser incômoda. Em contexto em que as ciências voltam o olhar a si mesmas, entretanto, situando-se como saberes localizados, como nos ensina Haraway (1995), ela é, também, libertadora. A insuficiente “certa coerência” manifestada pelas teorias da imagem expõe a parcialidade de si mesmas e de toda teoria, em geral, junto à parcialidade de seus objetos, que não podem manter-se reduzidos disciplinarmente à condição reificante. Mitchell (em entrevista à Portugal e Rocha, 2009) foi assertivo ao admitir que *a crise da imagem é a crise da teoria*,

É um clichê de nosso tempo – talvez de todos os tempos – considerar que “o problema é a imagem” – a falsa imagem, a dissimuladora, a ilusória percepção, o artifício superficial, o simulacro e o espetáculo, a propaganda, a publicidade, a embalagem, e (a mais traiçoeira de todas) a ideologia, que é literalmente a “idolatria das ideias”. Então o que é a imagem, essa que pode ter todos esses efeitos? (2009:02).

A multiplicidade de abordagens diz sobre os diferentes fenômenos em que já pensamos e criamos com as fotografias – e quanto ainda pode ser criado. Tal reconhecimento me impele a dar importância à especificidade de *fenômenos* constituídos *com* imagens fotográficas, quando se tenta apreendê-las “cientificamente”, “museologicamente”, “filosoficamente”, ou, como vimos na primeira parte da tese,

“arqueologicamente”. Tais apreensões não invalidam umas às outras, mas levam a diferentes intra-ações, a diferentes séries de emergências, características, atos e afetos.

Pensando com Barad (2007), é possível que existam diferentes e específicas configurações que produzam diferentes e específicas definições do que uma imagem fotográfica *é* ou *como deve comportar-se*. Pode não haver, enfim, uma entidade com propriedades e fronteiras fixas que normalmente designamos como *fotografia*, o que é bastante coerente com suas contraditórias teorias. Uma vez trabalhando em difração com Barad, isso deve ser continuamente considerado na determinação do que escavar: importam os cortes agenciais que determinam a observação e emergência da imagem, enquanto efeito final do fenômeno.

O que se impõe nas condições iniciais não é, portanto, estrita e unicamente o estado da matéria (“a fotografia”), mas a configuração da observação (o “fazer imagem”). Isso quer dizer historicizar como materialidade e discursos intra-agem: e, em ressonância com a arqueologia, como a materialidade é fator ativo no fenômeno. Dialogando com as bibliografias até então, portanto, sugiro que o *arqueológico* em questão seja *imagem-fenômeno*.

Diante da foto, uma arqueóloga

Como seria, então, escavar uma *imagem fotográfica* em difração com o realismo agencial, a filosofia flusseriana da fotografia e a arqueologia das imagens gráficas? Enquanto teorias distintas, pode-se, justamente, com as suas diferenças, produzir narrativas de compreensão sobre fotografias históricas da Antártica?

Engajando a arqueologia como dispositivo de observação, os agrupamentos de imagens fotográficas compõem *sítios arqueológicos*: neles há vestígios de ocupações humanas com certa complexidade que compõem uma paisagem e informam arqueologicamente, nos permitindo entender atividades ou funções específicas. Ademais, eles evidenciam configurações materiais de tais atividades ou funções.

Tais agrupamentos, ou, em realidade, tais *coletivos de imagens*, podem ser reconfigurados de diversas maneiras, dependendo do que se intenciona escavar ou mesmo

da etapa de uma escavação. Podem se referir apenas ao coletivo mais amplo (“fotografias da expedição antártica britânica Terra Nova”, por exemplo), ou a uma missão da expedição (“fotografias da jornada ao Granite Harbour durante a expedição Terra Nova”), a um determinado momento histórico (“fotografias do jantar de Natal de 1911 da expedição Terra Nova”) ou ainda coletivizados a respeito do fotógrafo ou equipamento utilizado (“fotografias feitas pelo capitão Scott durante Terra Nova”, ou “fotografias da expedição Terra Nova feitas com lentes telefotográficas”), entre outros cruzamentos possíveis. As delimitações sobre o que será escavado são configuráveis em relação à pesquisa, porém, é claro, o próprio sítio permanece íntegro em suas dimensões originais.

A espécie de sítio arqueológico proposta é composta por fotografias que agem separadamente, como *setor* a ser escavado. Assim, a coleção fotográfica do Capitão Scott compõe o *sítio arqueológico* das fotografias da expedição antártica britânica *Terra Nova*, e é constituída por 109 fotografias, sendo possível escavar uma a uma. No caso de imagens sequenciais, por exemplo, em que se fazia o teste de exposição em uma mesma cena, emergindo em ajustes do mesmo fenômeno, é justificável escavá-las como um único *setor*, evidenciando semelhanças e diferenças entre elas – afinal, o *arqueológico* em questão é a *imagem-fenômeno*.

O resultado de observar arqueologicamente uma fotografia não é evidenciar um fragmento, mas um modelo e uma narrativa de sua emergência. É claro que, em um mesmo sítio arqueológico, há espaço para os paradoxos e as contradições – imagens completamente diferentes ou mesmo dissonantes. O coletivo não impõe uma narrativa coerente, pois o que o sustenta enquanto tal não são os efeitos do fenômeno, e sim os programas em que ocorrem intra-ações. Tais programas são materiais-discursivos, ponto de superposição entre teoria baradiana e flusseriana. Portanto, modelos dissonantes, como probabilidades, podem corresponder ao mesmo coletivo sem qualquer problema.

Cada *imagem-fenômeno* pode ser observada e descrita em sua *superfície*, como varredura, e escavada em dois sentidos: em profundidade (fotoquadrículas) e em extensão (fototículas). As decisões sobre como escavar são coerentes aos objetivos específicos da pesquisa ou de suas etapas, garantindo certa independência entre cada método. Mas é preciso considerar que sejam formas de escavação complementares, e como fenômenos de observação em difração, somam diferentes informações à pesquisa arqueológica da imagem.

Escavação em profundidade – as *fotoquadrículas*

Escavar uma fotografia em profundidade, em *sentido estrito do termo*, é atravessá-la camada a camada. Isso pode ser realizado com a distribuição de uma malha de referência sobre a imagem, por isso *fotoquadrículas*. É fundamental ressaltar que existem duas intenções completamente diferentes que guiam tal escavação: a primeira é a caracterização físico-química das camadas; e a segunda é a caracterização figurativa da imagem, ou seja, uma escavação abstrata de sua profundidade iconográfica. Não é preciso conhecer muito sobre fotografias para compreender que ambas se referem à constituição material-discursiva da imagem, posto que sua emergência seja composta, basicamente, pela intra-ação de informações físico-químicas e cenográficas.

Sobre a primeira intenção, atualmente é possível escavar *fotoquadrículas* com metodologias não destrutivas, como a documentação microscópica e reflectância total atenuada (ATR) para espectroscopia FTIR (Noohi, Asadian, 2017, Christensen, 2007; Costa, 2016; McClelland et. al., 2019; Cattaneo et. al., 2008; Rampazzi et. al, 2020; Nieto-Villena et al., 2018, 2019; etc.), sem atravessá-las “literalmente”. Teríamos uma caracterização físico-química e uma descrição estrutural dos materiais – um decalque do estado da matéria em um negativo fotográfico, por exemplo. Sobre a segunda intenção, é inevitável remetermos à arqueologia da imagem pleistocênica e à escola iconológica de Warburg, tão influente em nossos métodos arqueológicos.

Pode-se escavar as *fotoquadrículas* sistematicamente ou pontualmente, elegendo lugares de interesse, como depósitos de pigmento (partes colorizadas ou retocadas), ou determinado elemento figurativo (como uma bandeira nacional). Também podem ser elegidos cruzamentos: o depósito de pigmento sobre uma bandeira nacional, os retoques agregados sobre tons de pele, e etc.

As informações produzidas por esse tipo de escavação são, portanto, a caracterização físico-química e a caracterização iconográfica. A lógica espacial de aplicação da malha permite situar pontos de comparação entre diferentes imagens e variações em uma mesma.

Escavação em extensão – as *fototículas*

Quando Deleuze e Guattari falam sobre a *Máquina abstrata*, situam como problema da abstração apenas o fato de não conseguirmos ser abstratos o suficiente. As *fototículas* são uma proposta que emerge em difração com a teoria flusseriana, pautadas em um grau maior de abstração, por assim dizer (ainda não sei se suficiente, aliás).

As *fototículas* não são um *grid* delimitado espacialmente na superfície da imagem, como são as *fotoquadrículas*. Isso é interessante, pois podem acomodar muito bem uma diversidade de corpos de arqueólogos, sem prejuízos às articulações e lombares (brincadeira, mas uma brincadeira muito séria!). Elas seguem, de fato, a superfície, porém não em direção à profundidade, e sim em direção oposta à ponta da flecha – estou me referindo ao movimento proposto por Flusser a partir da crítica à abordagem clássica iconográfica: “As imagens técnicas são flechas de trânsito que apontam caminhos rumo ao nada, a fim de dar rumo a vidas no próprio nada” (2019a:68).

No exemplo apresentado pelo autor, para compreender o que uma imagem técnica significa é preciso *inverter o olhar decodificante*: ao se deparar com uma placa de trânsito, que era a imagem de uma flecha acompanhada pela palavra “Roma”, ele propõe que “não devemos partir da ponta rumo ao que ela aponta, mas sim recuar ao longo da flecha rumo ao departamento de trânsito que a construiu. Já que a flecha parte de dentro, é lá, no departamento de trânsito, nos aparelhos e nos imaginadores que devemos procurar pelo significado” (2019a:66).

Uma imagem técnica, portanto, nos sugere um caminho para onde aponta, como uma flecha que nos leva a escavar a profundidade icônica e material de sua superfície. De forma menos óbvia, ela sugere também que olhemos para o lado oposto do sentido apontado. Esse é o movimento que uma *fototícula* faz, ela parte da *superfície* em direção ao *fenômeno que a fez emergir*. Ela evidencia a *modelagem* de um mundo estabilizado, nesse caso, de um “novo” continente. Esse movimento seria o de ~~escavar~~ uma imagem fotográfica, remetendo à expressão gráfica proposta por Gnecco (2012), como discutimos no capítulo anterior dessa tese.

Pensando na organização de quadrículas, a minha percepção ao ~~escavar~~ *fototículas* sugere estarmos lidando com “unidades” que se comportam mais como rizomas, como descrito por Deleuze e Guattari (2011).

O rizoma possui alguns princípios bem definidos. Primeiro, ele não corresponde a um decalque, não há como ser imitado ou substituído por uma representação. Da mesma forma, a fotografia ~~escavada~~ desestabiliza a experiência característica ocidental com imagens (enquanto representações), sendo constituída por performances que sugerem novos mapeamentos.

Segundo, o rizoma não é linear, podendo ser rompido e interrompido, sem deixar de ser constitutivo, e isso acontece ao precisarmos saltar entre programas aparentemente desconexos para compreender uma única imagem. Assim, a ~~escavação~~ funciona melhor como operação de percorrer fenômenos, diferente da escavação, que se serve de uma contextualização histórica prévia.

Terceiro, o rizoma é múltiplo: em nosso contexto, a câmera é operada graças a um fotógrafo que ela mesma coloca a jogar. Esse atravessamento aponta cortes agenciais como resoluções locais da *assemblage*, com agenciamento não fixos, não conclusivos e não lineares - rizomáticos. Enfim, rizomas são heterogêneos, engajando fenômenos que não são estruturalmente semelhantes ao que está em escavação, como imagens diferentes, textos, plantas de navios, equipamentos - uma *fototícula* poderia ser a própria câmera fotográfica, por exemplo.

O problema de lidar com um rizoma é, enquanto arqueóloga, a reorientação do trabalho – não plotamos pontos, “plotamos” linhas que se atravessam. Ainda que se tente manter a ideia de que nos direcionamos à profundidade, no caso da imagem técnica, o sistema é polidirecional, resultando no atravessamento aparentemente inesgotável de linhas. De tal forma, não comportam uma espacialidade estrita, ou uma deposição com início/meio/fim, e a sensação é a de que não é possível esgotá-las. Como, então, delimitar uma *fototícula*?

Tendo em vista que o objetivo é compreender algumas das configurações básicas do fenômeno em que cada uma das imagens emergiu como efeito, a *fototícula* seria a unidade mínima de escavação visando tal fim. Em alguns casos, uma *fototícula* evidencia um equipamento, ou mesmo um relato da performance fotográfica, do momento em que tal foto emergiu, e isso bastaria. De todo modo, a *fototícula* pode ser significativamente atravessada por uma linha narrativa que aponta outra *fototícula*, e será decisão do arqueólogo segui-la ou não, colhendo informação suficiente para compreender o modelo emergente na imagem.

O princípio é que, tendo conhecimento da superfície, é preciso focar a área com maior chance de evidenciar e explicar tais configurações. Como acontece com as quadrículas, as *fototículas* sugeridas não são os únicos “começos” possíveis para a escavação, e, também como as quadrículas, elas não refletem a constituição original do sítio, mas uma disposição teoricamente orientada.

Resumo e aplicabilidade do método

De certa forma, ao “se colocar diante de uma imagem”, cortes agenciais já aconteceram, o fenômeno já foi iniciado em *assemblage* que precisa sustentar-se – a arqueologia de uma fotografia. Uma arqueóloga pode, seguindo a presente proposta, ainda em elaboração bastante inicial, dispor de alguns recursos e ferramentas para orientar a sua escavação.

Antes de tudo, há a observação da **superfície**, na qual emergem elementos figurativos e não figurativos da imagem, e eventualmente contém indícios de edições, retoques, tonalizações, colorações, etc. É possível deixar-se arrastar pela superfície e até mesmo descrevê-la como camada separada, pois ela é muito informativa, mas é inviável compreendê-la como independente das camadas programáticas, como veremos no capítulo quatro.

As **camadas programáticas** são diversas e precisam ser identificadas caso a caso. Nas fotografias antárticas há, normalmente, um programa técnico implicado no próprio aparelho fotográfico, um programa institucional que foi a pedra de fundação de cada expedição científica, um programa comercial que a viabilizou financeiramente, um programa arquitetônico do navio e do abrigo, incluindo ou não salas de revelação, entre outros. Embora se possa entrevê-los separadamente, os programas são camadas vivas que estão a moldar suas fronteiras continuamente em intra-ação: é evidente que programa institucional e comercial se separam e se amalgamam em alguns momentos, assim como os programas gestuais do corpo do fotógrafo se amalgamam com o programa técnico do aparelho, por exemplo (*ver* capítulos quatro e cinco dessa tese). Ambos emergem juntos e, sem dúvidas, continuam intra-agindo um sobre o outro, provocando séries de

alterações, não implicando uma separabilidade real. Podemos considerar câmeras projetadas para serem manipuladas por corpos específicos ou corpos treinados para uma gestualidade eficiente com relação a um aparelho específico, porém, ainda assim, isso não determina que possam ser observados como um único programa.

O leitor pode estar sentindo um certo desconforto ao imaginar que as camadas propostas até então sejam constituídas por fronteiras tão movediças. Existe algum rigor em separá-las se a distinção não é essencial, se não apenas provisória? Bem, não as separar seria ignorar a própria dinâmica gravitacional, por assim dizer - o programa técnico do aparelho pode estar em função de sua constituição conceitual e tecnológica (experimentos e textos científicos) como projeto, enquanto o programa gestual do corpo do fotógrafo pode estar em função de sua constituição corporal vitoriana, branca e heteronormativa como projeto, por exemplo, dando a sugestão de separabilidade. Enfim, não é porque a dinâmica gravitacional emerge como *forma* que deixa de ser útil explicar a gravidade como *força*, engajando o precedente Newton vs. Einstein (já pedindo desculpas às colegas da física pela apropriação). Além de tudo, para facilitar a análise, é útil separar os programas.

Flusser define os programas como *jogos de permutação* (2018:85) e talvez seja mais simples pensar que o que expomos e descrevemos como programas são apenas alguns pontos de resolução local em função à sua dinâmica, pois é preciso ser pragmático para ir adiante (e, como diria Beckett, “ir adiante, chamar isso de adiante” (2009:29)), considerando que nossos conceitos futuros serão reelaboração a partir daí e poderão ser melhorados.

Há, portanto, a escavação de *fotoquadrículas*, a fim de evidenciar a profundidade da imagem em suas camadas físico-químicas e/ou iconográficas, produzindo *descrições*. E há a *escavação* das *fototículas*, a fim de evidenciar o fenômeno do qual a imagem é um efeito, bem como os modelos conceituais implicados e emergentes, enfatizando a especificidade desse sítio arqueológico. Essa, por sua vez, produz *narrativas*.

Anteriormente, sugeri que um mesmo sítio arqueológico pode apresentar modelos dissonantes e contraditórios. Ainda assim, ao procurar em um buscador de imagens, ou mesmo ao lembrar de imagens da expedição *Terra Nova*, é comum que surjam poucas e parecidas fotografias, compondo uma narrativa homogênea. É preciso questionar, frente à diversidade do coletivo, se há *imagens dominantes*, imagens que circularam com maior

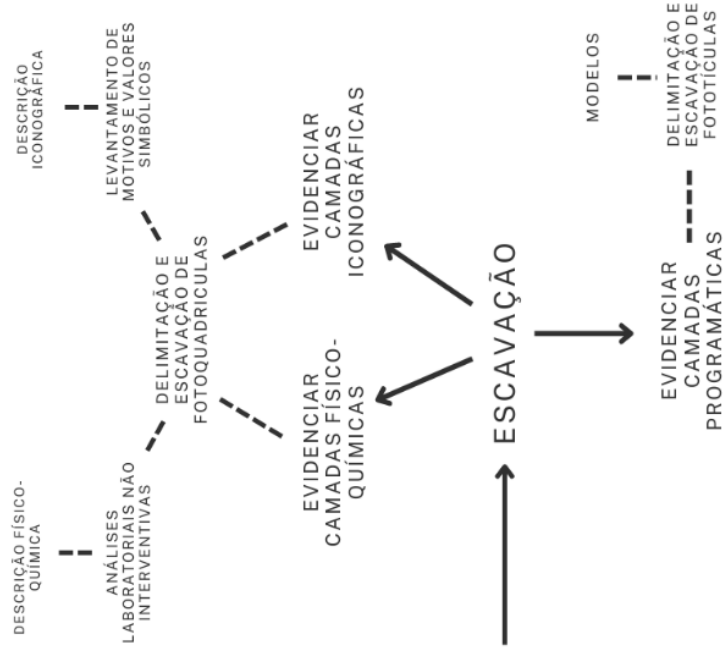
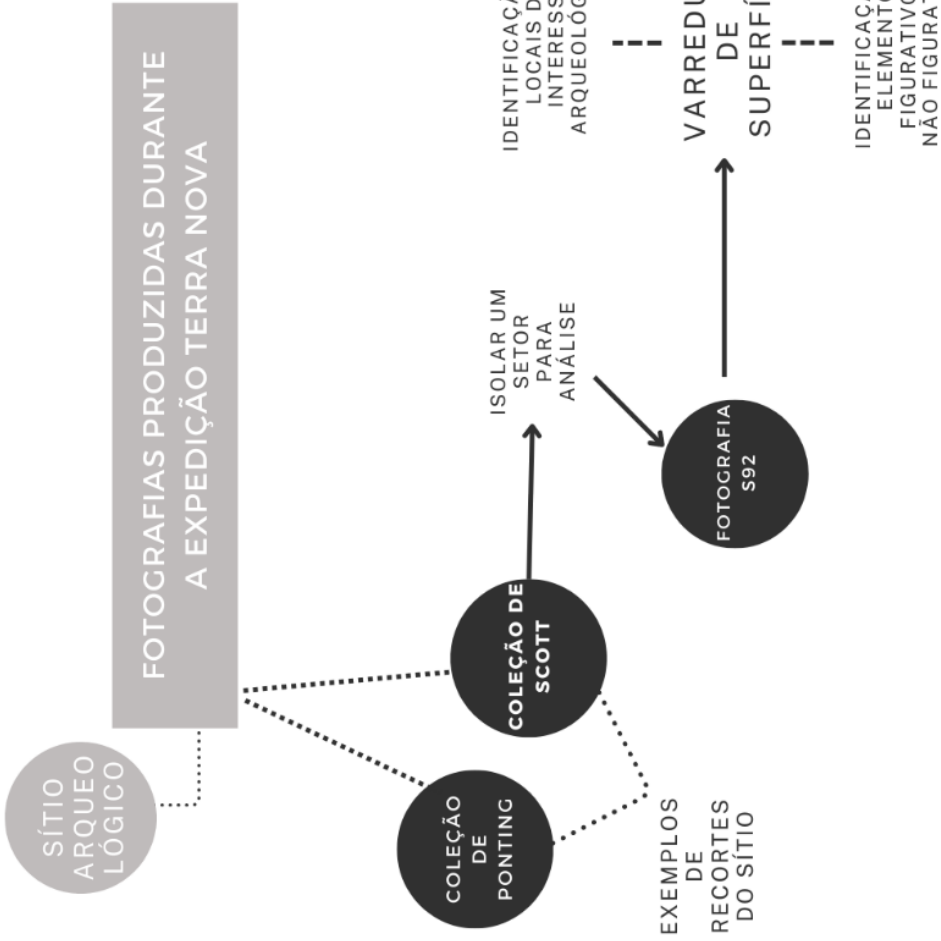
facilidade, agenciadas com maior frequência, ou mesmo que chegaram a compor um regime escópico com a dominância de seu modelo conceitual – questões caras à análise de sítios arqueológicos fotográficos.

Assim, em trabalhos futuros, será possível analisar os textos diplomáticos que determinam as instruções para o convívio com o continente antártico a fim de compreender se eles respondem à modelos conceituais de imagens específicas, que poderiam ser as dominantes de um determinado sítio, por exemplo. Ou analisar os artigos dos arqueólogos antárticos e, entre os que propõem narrativas históricas alternativas e os que não propõem, compreender as imagens engajadas e suas intra-ações de dominância. As questões de dominância entre imagens, modelos e narrativas, é complexa e pretendo desenvolver reflexões a respeito em outras ocasiões.

Em suma, há muito a ser desenvolvido a partir das ideias iniciais apresentadas. Até então, o seguinte esquema resume as proposições gerais desse *design* de escavação, apropriado à Arqueologia da imagem gráfica (Quadro 02),

Quadro 02 – Proposta metodológica para a Arqueologia da Imagem Gráfica

ARQUEOLOGIA DA IMAGEM GRÁFICA



Fonte: Stollmeier, 2020

Diante de uma imagem, portanto, a arqueóloga pode percorrer sua **superfície**, fazendo uma varredura, descrevendo os elementos figurativos e não figurativos que consegue propor e apontando, eventualmente, indícios de edições, retoques, tonalizações, colorações, etc. Caso esteja lidando com muitas informações ou com muitos setores, ela pode sistematizar essas observações em tabelas, gerar gráficos de frequência, etc.

Depois, a arqueóloga pode **escavar** a fotografia, opcionalmente ordenando sua superfície com **fotoquadrículas**, visando evidenciar as camadas físico-químicas e/ou iconográficas. Se o objetivo for evidenciar os modelos conceituais emergentes, ela pode **escavar** as **fototículas**, que permitem compreender melhor alguns programas (e a performance como um de seus jogos). A articulação entre superfície e programas evidencia uma última camada: o **sistema** no qual tais imagens circulam e vivem, constituindo afetos e remagicizando textos e comportamentos²².

Tais operações **produzem dados**, que também podem ser **sistematizados em bancos de dados**, e geram **informações**, porém, **o efeito mais elaborado e potente da observação arqueológica é a produção de narrativas** (textuais, imagéticas, artísticas, algorítmicas, enfim) **que mostram e explicam modelos sociais ou que confrontam modelos dominantes com a diversidade constituída objetivamente**. Quando a arqueologia de uma imagem gráfica é capaz de propor esse tipo de efeito, sugiro que ela seja uma *arqueologia imaginal*²³: uma arqueologia que, diante da imagem, se comporta de maneira específica, afetando modelos.

Em suma, a observação arqueológica de uma fotografia engaja *dinâmicas das materialidades* como *intra-ações humanas e não humanas*, evidenciando como superfície, camadas programáticas e sistemas emergem amalgamados em configurações materiais-discursivas. Reforço, portanto, que a unidade básica de pesquisa é a *imagem-*

²² É evidente que existem diferenças cruciais, mas ao entender essa composição, lembrei da escavação que Reinhard (2017) realizou em um videogame, apresentando o seguinte bloco testemunho: 1. superfície; 2. sistema e estrutura; 3. contexto digital. Superfície não é o mesmo em cada caso, e no caso da imagem fotográfica, em particular, a camada 2, “sistema e estrutura”, se refere à programas. Enquanto “contexto digital” também não tem equivalente em minha proposta, se aproximando à uma porta de acesso que compõe um dos sistemas nos quais tais imagens transitam. É evidente também que, diferente de um videogame, em uma fotografia tais camadas não configuram uma distinção perceptível na experiência do espectador, como acontece na experiência de jogabilidade.

²³ *Imaginal* não dialoga, de forma alguma, com o conceito heiddegeriano proposto por Henry Corbin, reapresentado na tese de Cromberg (2015), sobre hermenêutica imaginal. Ele não dialoga, também, com a mística imaginal apresentada por Ibn Arabi. Minhas proposições iniciais de uma *arqueologia imaginal* serão postas ao final da tese - ou em ocasião mais apropriada.

fenômeno, remetendo ao *fenômeno fotográfico* no qual essa emergiu e que opera abertamente com outros (que aparentemente o extrapolam). Escavar uma fotografia torna-se lidar com *assemblages* complexas, interpelando outras imagens e outros fenômenos, inclusive em relatos textuais.

É notável como minha sugestão supõe que tal estratigrafia seja extensa e um tanto conturbada, se esperarmos desenhar seus níveis em diferenciação. Eles implicam um ao outro e talvez se manifestem, de fato, um no outro, novamente, não como coisa só, e tampouco coisas separadas, mostrando a influência da teoria baradiana na observação. Por fim, esses são os parâmetros da escavação proposta. É preciso propor um design que tenha contornos necessários e, ao mesmo tempo, lembrando de Deleuze (“a relação de designação é uma forma lógica da reconhecimento” (2018:221)), que não privilegie a designação: carregamos ferramentas específicas, mas uma escavação é um emaranhado. Como em Flusser, em primeira e última instâncias, o método aplicado é, além de questão teórica, questão de vida – de como vivemos, como intra-agimos, como emergimos no(s) mundo(s).

Assim, como enfatiza Boehm, temos nascido iconográficos: em *assemblage* específica, nesse trabalho, emerge com a fotografia histórica uma arqueóloga, um ser que necessariamente remete às significações (ou *conjunto de preocupações*) típicas da arqueologia, conversando com tantos outros colegas direta ou indiretamente, através de seus textos. E, portanto, as materialidades humanas e não humanas emergirão, como as práticas associadas a elas, e, talvez, quando a arqueologia se imagina bem sucedida, os sentidos humanos e não humanos que a materialidade “provoca, produz ou busca produzir” (entre aspas para constatar que a ontologia da matéria em arqueologia ainda sugere, comumente, a separação entre substância/forma e significado, e com isso, uma noção problemática de agência – limitação da qual tento escapar, inspirada na proposta de Alberti e Fowler, também a partir de Barad). Movendo o significado enquanto um efeito também material, talvez essa arqueologia se imagine bem sucedida ao entrelaçar, em suas narrativas, afetos significativos passados e presentes, e, por que não, futuros.

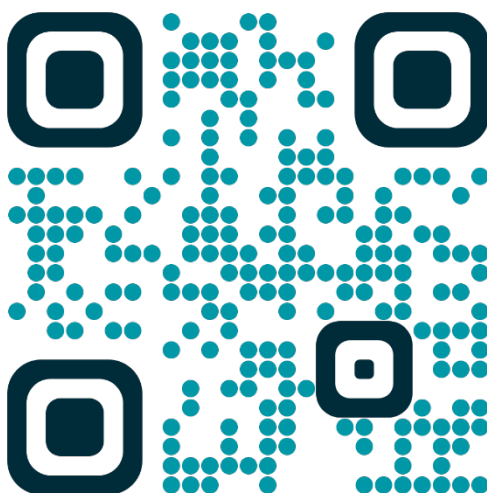
É necessário constatar, inclusive, que minha formação acadêmica tenha sido majoritariamente na prática científica (de modelo filosófico) representacionista, o que (ainda) é tanto o motor quase automático de minha escrita, como de minha vontade de mudança sobre ela. Antes de seguir em ritmo de marcha *viver, trabalhar e criar*, de manhã

em manhã, tento dar a volta a tudo que penso, num esforço *escheriano* para afetar os automatismos de minha compreensão. Todos que tentam praticá-lo sabem que, às vezes, o inverso das escadas leva a uma nova porta. Porém, na maior parte do tempo, nos deparamos simplesmente a dar voltas no mesmo salão.

A imaterialidade das imagens fotográficas digitais da Antártica

Uma impressão fotográfica por contato, em prata e gelatina, de 100mm por 78mm, tonalidade neutra, preta e branca. Designada P2012/5/70, ela é descrita pelo tema figurativo, *ponies on the march*; em seguida, por sua localização de emergência, *Great Ice Barrier*; e, por fim, por sua data, *2 December 1911*. É possível vê-la em amostra, colocando nossos dispositivos para conversar (Qr Code 01),

Qr Code 01 – “Ponies on the march” (Scott, 1911)



Tal fotografia está diante de mim (e agora, de você) - e “não está”. Entre os arquivos, em alguma sala do acervo imagético do SPRI, poderíamos tocá-la. Aqui,

podemos acessá-la, e nosso toque não é gesto de manuseio laboratorial dos delicados materiais, com luvas de algodão. Coisa e não-coisa, imagem-partícula e imagem-onda, imagem de Schroedinger. Assim como ela está e não está formada da materialidade que se espera dela – dos efeitos e limitações e relações decorrentes de tal materialidade, tampouco está (ou não está) vazia deles.

Vive e não vive – e, como sugeria Mitchell sobre a biologia das imagens, a sua condição ontológica não implica a operação de criação e destruição – por isso não nasce e não morre, necessariamente, em seu ciclo biológico. Como seguimos até aqui, o debate nos mostra que tem sido muito difícil entender o que é o ser da imagem, e que talvez essa espécie de dificuldade nos leve pelas mãos, novamente, à necessária reflexão que se impõe sobre definições biológicas e a ontologia da vida (Haraway, 1997; Kirby, 1997; 2011; 2014; Barad, 2008), propriamente, de gênese à reprodução e morte. A imagem digital retoma complexas discussões vitais - e mais.

Digitalizar uma imagem (e digitalizar em imagens) tem sido um importante recurso para um problema comum à arqueologia – o “esquecimento” que os artefatos desenvolvem sobre si mesmos, sobre suas estruturas e formatos iniciais²⁴, avançando em entropia, como cubos de gelo em contato com água. Como argumenta Flusser, “o mundo se “deforma”, porque formas são fenômenos improváveis” - a probabilidade crescente é a deformação e, sabendo disso, fazemos dessa tendência a medida do tempo objetivo (2014:116). Eis uma noção central ao conhecimento arqueológico: as mudanças provocadas por intra-ações em diferentes materiais e componentes químicos é fonte de historicidade e informação quando engajamos a arqueologia enquanto dispositivo, na análise arqueológica, como continuamente lembramos - mas também de desespero aos pesquisadores em geral.

Congelar em imagens é mais uma tentativa de estabilização bastante útil e que temos desenvolvido com sucesso crescente, tanto para negociar com Chronos um tempo hábil à análise do objeto e sua trajetória, como para conservar e oferecer às pessoas, da comunidade acadêmica ou não, o acordado com Kairos - um momento das formas como estão, ou tecnologicamente melhoradas, no melhor de suas possibilidades atuais. A arqueologia é serva do tempo à medida em que o convida à mesa para negociar suas

²⁴ *Inicial* refere-se à gênese na observação que compreende o objeto enquanto tal, operando o corte agencial.

distorções em favor da determinância das formas. Chega a parecer incongruente um pensamento arqueológico que não seja pensamento cronológico e formalista (e até mesmo cartesiano, um pensamento cronológico situado e acoplado por coordenadas espaciais). Mas trata-se de distorcer o tempo e manter as formas apenas como efeito local e provisório, como nós os experimentamos, e achamos que os artefatos também. O mesmo acontece com fotografias.

Fotografia 04 – Pessoa não identificada, Expedição *Fram* (1911)



Fonte: <https://www.nb.no/items/bf5855126e32a1c7c5cfe5a964734bb9?page=0&searchText=Antarktis> (Acessado em novembro de 2021). Cód. NPRA811.

Na materialidade dos fenômenos, as fotografias são instáveis, física e quimicamente. Tanto os negativos, como as impressões (também chamadas de *provas* ou

prints), são compostos por camadas de materiais que intra-agem com relação à sua deposição e aos elementos do ambiente, a partir de tensões que se resolvem em rupturas, formas de deterioração variáveis e choques entre materiais em contato (Pavão, 1997; Cartier-Bresson e Sicard, 2015). Nas análises microscópicas de equipes de conservação, as partículas que se arranjam nesses materiais são de ordem dos nanômetros, tendo sua dimensão inferior aos comprimentos da onda de luz, com os quais intra-agem com intensidade variável. Extremamente sensibilizadas e reativas, estão em constante movimento físico e químico - com relação à luz ambiente, à umidade, ao ph, à temperatura, à poeira, entre outros.

Sais de prata migram de camadas, superfícies se deformam e dobram, emulsões se desfazem em bolhas, vidros trincam, entre as mais comuns alterações, além da famosa formação de espelho de prata - fenômeno que optamos, atualmente, não mais “corrigir”

Fotografia 05 – Negativo danificado



Fonte: Mertz, Xavier. Cód. C123: “C123: Weddell seal ashore at the angle in the coast at John O'Groats”. <https://collection.sl.nsw.gov.au/record/nV2pdxzn/Bd6MGLZZmzyP6> (Acessado em janeiro de 2022)

ou “tratar”. Esses eventos me lembram articulações de Barad (2007), de que “a matéria não é uma essência fixa, mas um adensamento da agência” e que há “implicações da matéria em sua própria e contínua historicidade”.

Fazer imagens de imagens, como as matrizes digitais de fotografias, também tem resultado, portanto, um importante recurso para estabilizar e duplicar – não a sua materialidade – mas a camada pictórica, da imagem em si, da figura (exatamente como a distinção de Mitchell reforça (2018)). Alguns eventos de degradação da matéria podem, inclusive, ser apagados ou mitigados na digitalização, preservando a imagem da fotografia em condição mais próxima da original – ou da que concebemos e imaginamos ser mais próxima à original, ou até mesmo esta condição melhorada, como queriam os fotógrafos antiquarianistas. Apagamos rastros materiais de sua história. Mas isso não impede que a imagem-objeto continue viva, sofrendo reconfigurações que são, muitas vezes, irreversíveis. Ela dispõe de arranjos vivos e complexos, difíceis de intervir visando sua conservação, e esse não é, de qualquer maneira, um problema atual.

Desde (pelo menos) o ano de 1798, fixar a imagem foi a questão de pesquisa fundamental no desenvolvimento de diversos processos fotográficos. Testar métodos de estabilização material de tais imagens, por sua vez, foi a preocupação constante dos *operadores* de aparatos fotográficos, institucionalizada desde 1855, com a formação do *Fading Committee* da *Photographic Society of London*, patrocinado pelo Príncipe Albert.

O problema da impermanência da imagem tanto em negativos como em impressões foi explorado através de intra-ações dos componentes químicos, durante a fixação, o processamento e, especialmente, a lavagem. Há diferenças em cada etapa, conforme o processo fotográfico utilizado e, é interessante ressaltar, o aprimoramento delas em função da permanência condicionou uma mecânica que, por sua vez, redefiniu o design dos estúdios e das salas de revelação, móveis ou fixos (Kingsley, 2008:534). Questões relacionadas à industrialização dos insumos afetaram significativamente, a partir de 1880, o planejamento desses ambientes em função de sua ventilação, temperatura, umidade e fornecimento de água,

When the report of the Fading Committee eventually appeared, it gave an excellent analysis of the various causes of fading: imperfect washing of prints, the use of old or insufficiently acid hypo baths containing so much sulphur that it amounted to sulphur toning, the acidity of certain gums used for mounting, moisture and sulphur in the air (particularly in London). They stressed the need for more thorough washing of prints after fixing, for protecting photographs from air and moisture, and, with two dissentients, recommended the toning of albumen prints with chloride of gold. When all was said and done, however, fading remained the ever-present drawback.

Even photography's best friend, *The Art Journal*, thought it timely to sound a warning note in 1861: 'If the buyer of those chemical pictures finds by and by that he has a portfolio of "vanishing scenes" or of "fleeting images", he will weary of collecting them, and return to less truthful but more enduring productions.'. (Gernsheim e Gernsheim, 1969:336).

Ainda assim, com todos os cuidados, as fotografias deterioravam, pedindo que mais recursos fossem testados, incluindo suportes criativos e inusitados para as impressões. Pesquisas foram incentivadas por diferentes investidores em fotografia, como o duque de Lynes, que, arqueólogo, membro do Instituto da França, precisava contar com as imagens como registro de antiguidades, as quais também seriam, inevitavelmente, transformadas pelo tempo. A fotografia precisava ser mais que uma superfície estabilizada, precisava ser um arranjo de materialidades que se projetam ao futuro, que preservam para a posterioridade o que está fadado a não durar (Gernsheim e Gernsheim, 1969:215).

Podemos lidar com as imagens digitais enquanto dado e informação persistente, um trunfo sobre a problemática da conservação de matrizes físicas. Não obstante, a questão dos formatos de arquivos ameaça a garantia de acesso aos agrupamentos de pontos. Formatos digitais são produtos de empresas de software que podem também não durar. E além disso, de qualquer forma, no caso das imagens digitalizadas, o digital carrega um lastro que comumente é bastante material, incluindo seu hardware e suas instituições de guarda.

Transbordando a grandeza do acervo de Cambridge, do SPRI, as imagens das expedições antárticas desse período não se concentraram, fisicamente, num arquivo apenas. É preciso notar, como mencionado no *Trove* e outras bases de documentação, que muitas fotografias estão nessas plataformas digitais e não estão nem mesmo em seus arquivos físicos: são cópias/reproduções digitais de imagens que se encontram, fisicamente, em algum outro lugar. Fisicamente, essas fotos obviamente não ocupam dois lugares ao mesmo tempo e muitas vezes nem chegaremos a saber onde estão, mas podem ser acessadas em múltiplas realidades concretas simultaneamente.

A pertinência da migração de imagens de arquivos, particulares ou públicos, por suportes e localidades variados é um debate que recai, inescapavelmente, sobre o local que abriga aquela materialidade e/ou que nos ofereceu meios de acessá-la. Que capturou fotografias, realizando os procedimentos de conservação apropriados, catalogando de acordo com protocolos internos, que as expandiu a uma série de metadados, e, se aprovadas numa seleção, as digitalizou, a depender de recursos e mais uma série de processos de decisão (excluindo diversas delas numa triagem, provavelmente), talvez as disponibilizando online, recebendo uma outra série de metadados e chaves de busca, e assim, possivelmente, migrando para cá, diante de nós.

Benjamin sugeria que, com a reprodutibilidade infinita das obras de arte, os lugares pelos quais elas se deslocam deixam de ser tão fundamentais para a sua compreensão, devido ao descolamento do suporte original (2017). De fato, essa linha de compreensão permeou inclusive as ações dos conservadores de fotografias num primeiro momento (Pavão, 1997): as materialidades das matrizes das imagens técnicas deveriam ser preservadas, de forma prioritária, nas daguerreotípias e métodos que não possuem o mesmo potencial de reprodutibilidade.

Muitas matrizes fotográficas e negativos foram, assim, deixados para trás. A história dos sobreviventes fotográficos é a história da prioridade de permanência e estabilização – é a história da futurologia. Por essas questões, muitos materiais são inacessíveis por essa via e é preciso expressar que minhas escolhas de análise estiveram, desde o início, direcionadas por essa in/disponibilidade, o que se conforma um importante dado (e inescapável crítica).

Trata-se, então, de uma escavação arqueológica de fotografias acessadas online em arquivos digitais. Compondo a partir da materialidade dos fenômenos em que tais fotografias emergiram, entrelaço episódios para compreender uma difração: não um

padrão de diferença, mas dos efeitos da diferença, pois essas imagens migraram significativamente entre arranjos materiais particulares até tornarem-se acessíveis a essa tese, que também é, delas, um efeito.

As fotografias que escavo fazem parte da coleção de Robert Falcon Scott, um capitão britânico da *Era Heroica*²⁵. O seu autor está morto há mais de um século, mas entre os personagens antárticos, sua trajetória permanece uma das mais celebradas e vivas. Acredito que essas imagens, talvez, não tenham sido feitas apenas em consideração ou em função de ocupar um e determinado lugar, embora sejam ambiciosas para como emergiram. Através dos relatos, entendemos que elas eram efeitos de exercícios de aprendizado de fotografia, derivados dos ensinamentos de Herbert Ponting, o fotógrafo profissional contratado para a expedição antártica britânica Terra Nova (1910-1913). E passaram dezenas de anos fora de quadro aos olhos públicos, em uma coleção particular.

Como outrora introduzido, minha intenção não é oferecer uma análise propriamente iconológica (embora, como veremos, um pouco de iconologia seja ainda indispensável), muito menos a análise detalhada e completa da coleção. Gostaria de oferecer um vislumbre de como a escavação de uma imagem fotográfica nos faz saltar a muitas outras imagens, de outros tempos e expedições – e, nesses saltos, compreendemos a emergência e estabilização de aspectos dominantes da historiografia antártica (o heroísmo, por exemplo), como intra-ação programática.

Na próxima página

Estereoscópio 01 – Placa de vidro quebrada

Fonte: State Library New South Wales, cód. ON 144/H1-H100.

<http://archival.sl.nsw.gov.au/Details/archive/110335068> (Acessado em 26 de maio de 2020)

²⁵ Farei menção à gênese desse termo no próximo capítulo e, até o fim da tese, sugiro substituições a ele, sempre escritas em itálico e seguidas pela expressão “(!)”, demonstrando alguma surpresa com as aleatórias e inesgotáveis alternativas possíveis. Proponho implantar um questionamento criativo e teoricamente inconsequente, visto que não defenda uma única substituição formal ao termo.





Capítulo IV Das superfícies aos programas e sistemas

Homens da expedição organizando trenós, barracas de acampamento, glaciares e montanhas são frequentes na coleção de fotografias feitas por Robert Falcon Scott, durante a expedição antártica *Terra Nova*. As 109 imagens implicam várias intra-ações, como pode ser compreendido com a leitura de David Wilson (2011)¹. A partir da camada iconográfica, tendo como motivo Edward Wilson desenhando, são uma aproximação aos esboços e aquarelas, além de outra expressão da mesma paisagem. E, tendo Scott se tornado o principal pupilo de Herbert G. Ponting - o primeiro fotógrafo profissional contratado para uma expedição antártica-, as fotografias são uma aproximação aos ensinamentos desse, aplicando-os (S7; S80) ou ignorando-os (S85, S112). Em par com as fotografias de Ponting, constituem duas abordagens autorais distintas que manifestam disposições profissionais e amadoras de fotografar.

Fotografias de Scott foram, ademais, feitas a partir da percepção do líder de uma expedição antártica britânica, e é constitutivo desse aspecto lembrar (como é recorrentemente lembrado nos estudos da cultura visual antártica) que foi com a bandeira inglesa fotografada que se iniciaram não apenas os registros fotográficos do continente, mas também as demandas por sua territorialização (Yusoff, 2010; Millar, 2013, Downing, 2014)². Scott estava envolvido numa visão logística e estratégica da viagem e da equipe, e também dos objetivos das missões científicas, respaldado pela Royal Geographical Society, de Londres.

¹ David Wilson, sobrinho-neto de Edward Wilson, o ilustrador das expedições Discovery e Terra Nova. Conforme seu levantamento, a coleção de fotografias de Scott recebeu números seriais pelo também membro da expedição Frank Debenham, que catalogava as imagens da Terra Nova em 1912. Mas, como situa (2011:184), “On three occasions someone has tried to rectify the confusion by writing S-numbers on the backs of the existing set of contact prints; instead they have seriously confused the ordering of the photographs. One series is in pencil, one in blue ink and one in purple Ink.”. A ordem seguida pelo autor é da marcação violeta, embora, no acervo do SPRI, outro número de catálogo tenha sido atribuído a elas.

² Em 2 de março de 1899, Louis Bernacchi fez tal fotografia, como membro da expedição liderada por Carstens Egeberg Borchgrevink. A autora (Yusoff, 2010) aponta que o motivo da bandeira britânica foi a primeira fotografia que temos registro – não do círculo polar antártico e mares do sul, que haviam sido fotografados antes, mas do continente antártico em si.

Scott entendia o valor da fotografia como registro científico, mas, principalmente, apostava em seu potencial publicitário, buscando oportunidades comerciais para elas - tendo insistido em publicações de fotos da expedição antártica britânica *Discovery* já em 1905 e negociado exclusividade de publicação das imagens da expedição *Terra Nova*, de 1909, antes mesmo de partir em direção ao continente – e, aparentemente, sem Ponting saber (Arnold, 1971:85).

Fotografia 06 – Demetrl Gerof e trenó (Scott, 1911)



Fonte: Richard Kossow, 2011.

Outubro de 1911

Cape Hut, Antártica

Expedição *Terra Nova*

No canto direito, a sombra dura do fotógrafo. A distinção entre a neve e o céu está reduzida a uma linha muito tênue, o contraste da imagem é alto e perde-se muita informação e textura. Em outubro os dias demoravam-se sob a vigília do sol, por longas horas, a 30 graus de angulação com a Terra. Demetri Gerof (também é mencionado com a grafia Dimitri Gerov), provavelmente, observa o trenó equipado com cinco cães. Não estavam regressando ou partindo de Cape Evans, mas em organização para a jornada final. No plano de fundo, montes de caixas escandalosamente desordenados (de forma inconcebível nas expedições atuais, aliás), a rodear o abrigo que os recebera de suas pequenas viagens durante toda a temporada, que não aparece na foto.

A cena de homens, cachorros e pôneis guiando trenós se repete em aproximadamente um terço da coleção de fotografias de Scott. Apesar de ser expressiva em imagens feitas no mês de dezembro, com uma sequência de pôneis em marcha levitando sobre o apagado horizonte, foi em outubro, quando o capitão havia voltado da jornada de primavera (*spring journey*), que elas se tornaram mais comuns. As fotografias anteriores, de setembro, que inauguram a coleção, foram feitas, justamente, durante a jornada.

As jornadas eram viagens curtas, levavam em torno de 10 a 20 dias, e envolviam pequenos grupos, duplas ou trios viajando com trenós e dormindo em barracas. Tinham objetivos científicos pontuais e/ou preparavam e alinhavam em etapas a partida ao sul (por exemplo, organizando depósitos de mantimentos e marcações), a qual finalmente aconteceu, para uma parte da equipe da expedição *Terra Nova*³, em 24 de outubro de 1911 (o Sul geográfico foi alcançado em 18 de janeiro de 1912, e o trágico desfecho supõe-se com a última anotação no diário de Scott, no dia 29 de março de 1912. Os corpos foram encontrados apenas em novembro do mesmo ano).

³ A equipe da jornada ao Sul, que chegou ao polo e pereceu, era formada pelo Capitão Scott, o tenente Henry Bowers, o suboficial (o termo sugere especificamente ser um auxiliar de sargento) Edgar Evans, o capitão de cavalaria do 6th (Inniskilling) Regiment Dragoons, do exército britânico, Lawrence Oates e Edward Adrian Wilson, coordenador de pesquisa, biólogo e ilustrador da expedição.

Entre os dias 15 e 28 de setembro de 1911, o Capitão Scott, o Tenente Henry R. Bowers, o suboficial Edgar Evans e o meteorologista George C. Simpson, andaram 280 quilômetros, passando pelo Glacial Ferrar, a *Cathedral Rocks*, o Cabo Bernacchi, a Ilha Dunlop, o Glacial Tongue. Eles haviam recebido algumas instruções de fotografia de Ponting e aproveitaram para treinar,

“Bowers and I exposed a number of plates and films in the glacier which have turned out very well, auguring well for the management of the camera on the Southern journey.” (Scott, 1914:410).

“After noon on the 25th we made a direct course for Cape Evans, and in the evening camped well out in the Sound. Bowers got angles from our lunch camp and I took a photographic panorama, which is a good deal over exposed.” (Scott, 1914:413)

Fotografia 07 – Panorâmica (Scott, 1912)



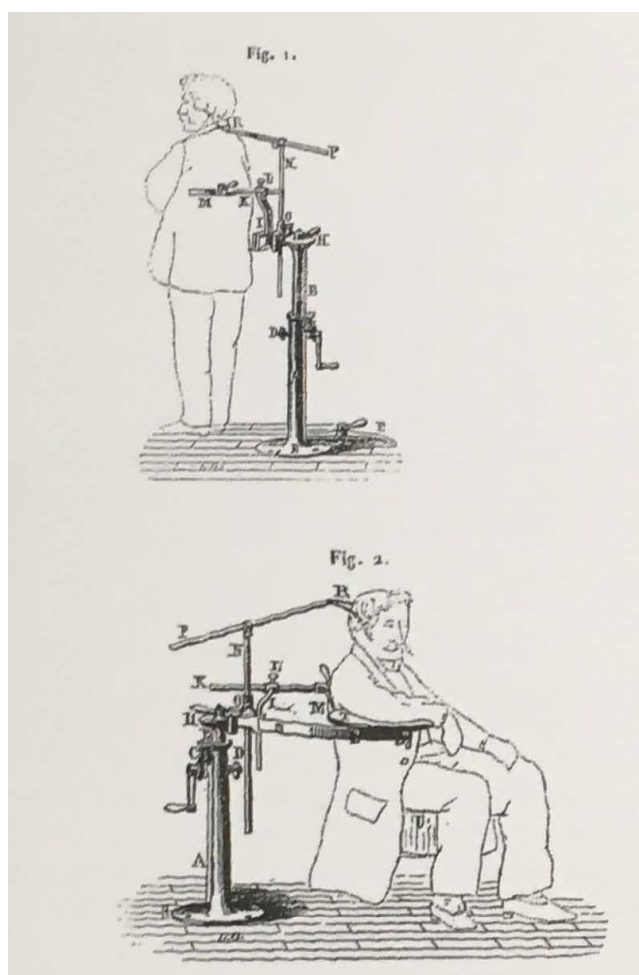
Fonte: <https://www.nytimes.com/2011/10/18/science/18pole.html> (Acessado em dezembro de 2020)

Ao retornar da jornada de primavera ao abrigo em Cape Evans, Scott se dedicou às últimas instruções de fotografia como parte dos ajustes finais para a Jornada ao Sul.

É possível rastrear a presença de seu professor no aumento de quantidade de imagens que são exercícios de exposição e de fotografia posada – duas das habilidades mais apreciáveis do trabalho de Ponting, a compreensão da luz no ambiente antártico e a composição narrativa de suas fotografias.

Diferente das famosas cenas orquestradas por Ponting, e também por Hurley, não há registro de que as fotografias de Scott tenham sido editadas, ou superpostas para atingir efeitos mais dramáticos na composição. Aliás, as fotografias lembram *snapshots* – muitas delas faltando nitidez, algumas vezes aparecendo a sombra do fotógrafo enquanto testemunha. Com tais sombras, ou com as marcas de seus passos a encontrar a distância certa para fotografar, ele se colocava em cena. Esses são os registros da atuação do capitão enquanto fotógrafo – pois apesar de situações terem sido narradas em diários, e apesar de ter um fotógrafo profissional na expedição (e pelo menos mais quatro integrantes manipulando câmeras com frequência), não encontrei imagens dele

Ilustração 01 – *Sarony apparatus*



Fonte: Pawels, 2020.

fotografando.

Enfim, noto que não parece ter existido um planejamento a respeito da composição de suas imagens, como também parece que ele escapava entre os exercícios propostos por Ponting para capturar cenas de ação, mais que cenas posadas. Esse estilo é ressaltado na sequência de imagens de pôneis carregando trenós, como sugere Wilson, [S107, S115],

However, the series of the pony Victor bolting during training with the sledges, with Bowers and the groom, Anton, desperately trying to hang on, in Scott's first attempt to capture 'live action' on a still camera. The movement of the pony and sledge rushing at speed over the snow is wonderfully captured. (Wilson, 2011:50).

Há um corte agencial operando nessa percepção que gostaria de ressaltar: o que determina uma fotografia de ação. Na fotografia profissional, em estúdios, esse corte ocorria com aparatos que auxiliavam pessoas a manterem a pose de um gesto pelo tempo necessário - como os famosos *Sarony Posing Apparatus*, apoiando o corpo em posições variadas, criando, de maneira posada, uma imagem de ação (Pauwels, 2020:27). Ilustrações retiradas de Pauwels, 2020:28).

O inventor do aparato, que consistia numa combinação de diversos apoios corporais existentes desde 1840, afirmava que o pior erro do fotógrafo era dizer ao fotografado para parecer natural sem dar-lhe um guia sobre como fazer isso (Pauwels, 2020:28). Afinal, posar frente a uma câmera não seria natural de forma alguma. Esse corte se relaciona a um gesto teatralizado que intenciona obter imagens aparentemente espontâneas – e podemos encontrar composições que remetem a esse estilo teatralizado, na Antártica, principalmente nas cenas de Ponting, cujo gesto fotográfico lembrava o dos estúdios.

A trupe de *Terra Nova* inclusive dedicou ao fotógrafo um novo verbo, *to pont*, relacionado aos longos períodos em que ficavam parados posando para as fotografias, nas condições mais adversas, provocando vez ou outra, algum tipo de acidente:

“Ponting was Ponko, and his chief aim in life (to get us to pose for him in all sorts of uncomfortable places) is perpetuated in the verb "to pont.”” (Taylor, 1916:213)

Na fotografia amadora, o corte acontece quando os dispositivos passam a ser capazes de capturar imagens rapidamente, estabilizando o movimento em cenas externas. Antes de ser acessível um negativo com maior sensibilização e antes também da redução no tempo de exposição, não havia uma possível diferença de estilo nesse sentido⁴. A característica estilística que remete a um dilema e uma escolha ideológica do autor, de aparência estética e ideacional, é re/configuração material: do aparelho e da virtualidade do aparelho, dos fotógrafos e da fisicalidade do ambiente, do que compõe a/com a imagem, e também dos espaços de aparição que tais fotografias se apropriavam.

Na última década do século XIX, acoplado disparadores nas câmeras, as possibilidades tecnológicas da fotografia não posada se entrelaçavam com propostas científicas de observação direta, como na antropologia de Boas (1897), em registros da cultura material e cenas cotidianas⁵, como pontua Edwards,

It translated into an apparently naturalistic, non-interventionist photographic style, in which minimal aesthetic control was integral to its truth value within a recognisably proto-modern field method. The role of anthropological photography in the public realm was also significant because it had a profound influence on contemporary perceptions of race and culture. [...] (Edwards, 2008:54).

As fotografias produzidas em campo, com o caráter não intervencionista, conseguiriam circular em diferentes espaços discursivos, tanto no ambiente científico

⁴ Fotografias para a análise do movimento humano e animal, bem como para compreensão de mecanismos fisiológicos eram feitas com mecanismos diferentes e praticadas enquanto método científico desde pelo menos 1860. Eram desenvolvidos experimentos específicos de criação de imagem, que estipulavam um ritmo de captura sucessiva, com intervalos mecanicamente determinados para cada exposição e em condições ambientais mais ou menos controladas, como nos experimentos de Alfred Pollock, em 1867; as investigações eletro-fotográficas de Muybridge, de 1887; e o advento da cronofotografia, com Alfred Cornu, em 1873, e Étienne-Jules Marey, em 1899 (ver Beshty, 2018). Mas tais imagens são efeitos de observações científicas específicas.

⁵ As fotografias em ambientes internos seguiram um desenvolvimento diferente. Como reforça Gernsheim (1974:104), até 1925, com o lançamento da câmera Ermanox e as chapas pancromáticas, era comum que fotografias de eventos em ambientes internos precisassem ainda ser posadas.

como de entretenimento, em exposições e feiras⁶. É possível especular sobre os gêneros fotográficos e os espaços pelos quais eles migram no fenômeno em que a coleção em questão emergiu: mas tanto as características intencionais nas fotografias de Scott, como as características não intencionais, são efeitos possíveis à fotografia antártica desse período e implicam, como causa, sobre as designações atribuídas à paisagem antártica e seus afetos.

Vejo as fotografias de Scott em 2021.

O lapso de tempo entre o disparo e a real captação da imagem em câmeras digitais melhorou imensamente, assim como os sensores e a resposta do obturador. Temos opções como autofoco contínuo e matriz de foco. É inimaginável abrir uma notícia da corrida de São Silvestre, por exemplo, sem esperar cada músculo e expressão dos atletas congelados numa foto. Em realidade, estamos tão acostumados à precisão das técnicas atuais de fotografia de ação, que não nos estranham mais as imagens em que há um carro absolutamente definido, como que parado, frente a um fundo distorcido. Contra intuitivamente, sabemos que o carro está em alta velocidade. O nome desse efeito é *panning*.

⁶ As imagens técnicas encontraram ressonância nas grandes feiras internacionais que promoviam os feitos industriais. Além de garantir um alcance excepcional à essas imagens (apenas a *Exposition Universelle* de Paris, em 1900, reuniu 50 milhões de pessoas; a *World's Columbian Exposition*, em Chicago em 1893, reuniu 28 milhões, etc), elas poderiam compor, junto aos outros expositores, uma narrativa visual do progresso colonizador que comparava o desempenho das nações. Para esse fim, imagens de colonizados circulavam amplamente nos *displays*, correspondendo a sistemas hierárquicos de classificação que estabeleciam sua existência enquanto *objetos* ordenados, culturalmente não inteligíveis, reafirmando o propósito das colônias em servir, de todas as formas possíveis, aos centros imperiais. Como resume Maxwell (2000), com referências a Fanon, Bhabha e Pratt, "The imperialist message assumed diferente forms in exhibitions in each of the world's leading nations. In Britain, displays from the colonies were used to underscore the economic relations upholding the empire, and the emphasis was on the pragmatic, financial considerations of ordinary citizens. In France, by contrast, the emphasis was on racial theories and displays of culture, the idea being that the public would automatically perceive the benefits of imperialism if They were exposed to the concept o Evolution. The US exhibitions were diferente again, in that They emphasized the civilizing mission,; so, for example, at the St. Louis Exhibition of 1904, the first held after the Spanish-American War, Filipinos were shown as ethnographic curiosities soon to be "transformed" by American education. In Australian and New Zealand, Where domestic forms of colonization loomed larger tan foreign, the emphasis tended to be on the "dying race" theory and on publicizing social and educative programmes that facilitated indigenes' assimilation to White Society. For all these differences of emphasis, most people departed the exhibitions convinced that imperialism was benevolente because it would benefit everyone (...)" (p.07). As representações das colônias em fotografias se modificavam conforme diferentes fases do colonialismo, como desenvolve a autora ao longo de sua obra.

Fotografias de ação que estabilizam movimentos com alta definição são tão comuns que o nosso desafio tem se voltado a animar, como nos periódicos em Harry Potter, os gestos outrora congelados (o que ainda é possível apenas em suportes digitais). Pesquisadores de Washington chamaram de *cinografia com alta qualidade* a técnica de aprendizado maquinao que cria movimento em elementos específicos da fotografia, por exemplo. Acessando um extenso repertório de imagens e vídeos de cachoeiras, o sistema combina essas informações e prevê numa foto de cachoeira como ela deve comportar-se. Não funcionaria, entretanto, se o sistema fizesse apenas tal previsão. Além de prever o comportamento, é preciso sobrepor cada atualização preditiva ao passado, para que a imagem (em 2D) mova seus pixels de forma coerente ao efeito desejado⁷. Talvez, um dia, essa possa ser a normalização de fotografia de ação, substituindo as formas reconhecíveis atualmente.

Curiosamente, deduzimos que Scott tentava fazer fotos de ação justo porque o efeito produzido em suas imagens não foi “muito bem sucedido” aos parâmetros atuais, dado o contexto dos processos fotográficos naquele período e dadas as premissas do que é compreensível como um tipo ideal de fotografia de ação. As imagens mapeadas mostram formas borradas, desfocadas, ruídos. Em algumas fotos, nitidamente, os elementos não se colocaram a posar, a luz foi arrastada a voltas pelo negativo e tudo continuou a dançar.

Interessa, então, compreender como foram estabilizadas tais superfícies material-discursivas, em relação à intencionalidade humana do fotógrafo e à aparente imediaticidade da fotografia, mas não só: quais outros aspectos fizeram as fotos experimentais de Scott *come to matter*?

Várias situações se entrelaçam em fenômenos nos quais, de fato, as fotografias emergiram – enquanto efeito com a prática fotográfica de 1911, e enquanto objetos disputados num leilão, um século depois, nos permitindo acessá-las atualmente. Começaremos por uma pequena exposição que era composta por diversos itens, entre eles, fotografias da Antártica. Nenhuma de autoria de Scott, é verdade. É a exposição da

⁷ Mais informações sobre os experimentos em <https://eulerian.cs.washington.edu/>; <https://www.washington.edu/news/2021/06/14/uw-researchers-turn-single-photo-into-video/>

expedição britânica *Discovery*, a primeira viagem liderada por ele, e cujo fotógrafo oficial foi Reginald Skelton⁸.

Fotografia 08 – Pinguins (Skelton, 1903)



Essa foto foi escolhida para divulgar a exposição *Discovery* no periódico *The Sphere*, 19 de novembro de 1904.

Fonte: National Geographic, v. XVIII, n. 2, fev.1907, p.116.

<https://go.gale.com/ps/i.do?p=NGMA&u=capenatgeo&v=2.1&it=r&id=AMVSQC128122237> (Acessado em agosto de 2020)

⁸ Alguns emaranhamentos escapam para as notas de rodapé, querido leitor. Ousei reduzir essas, a fim de evitar muitas quebras narrativas, mas abriam-se portas e janelas a cada cômodo percorrido e, olhando por tempo o bastante, surgiam também alçapões e escadas e mezaninos e talvez os cômodos nunca tenham sido *cômodos* ou para *acomodar*, de qualquer jeito... Enfim, algumas conexões continuaram a entrelaçar o texto, outras sussurram argumentos que emergem em visão periférica, por aqui embaixo. Desejo que aproveite o passeio em todos os andares de pensamentos que estão, a ti, abertos.

04 de novembro de 1904

Galeria Bruton, 13 Bruton St., Londres

Expedição *Discovery*

As galerias de arte tornavam-se numerosas em Londres ao fim do século XIX, especialmente em West End. Próxima à Berkeley Square, em Mayfair, a rua Bruton despontava casarões da aristocracia decadente que se convertiam em prédios comerciais. Esse movimento caracterizou uma sequência de quadras ocupadas por marcas de luxo, até nossos dias, com a Bvlgari, Cartier, Tiffany & Co, etc. Entre paredes e janelas imponentes, funcionava, em 1904, a galeria Bruton⁹.

Sexta feira, 04 de novembro, na galeria homônima à rua, Clements Markham proferiu o discurso de abertura da exposição *Discovery* (como ficou conhecida a “primeira” Expedição Antártica Britânica¹⁰). Como presidente da Royal Geographical Society, dedicava-se desde o início de sua atuação, em 1893, a viabilizar uma expedição ao Polo Sul (Markham e Holland, 1986:18) - esse se tornara o principal projeto da instituição, e por ele Markham erigira e enfrentara uma série de impedimentos, desinteresses e desafetos desde então.

Carregando tantas histórias de recordes, a exploração polar incluiu o Polo Sul em seu escopo sob a tradição das viagens de James Clark Ross, as quais mantinham

⁹ As exibições integravam os espaços urbanos de Londres em galerias desde pelo menos 1821. Como situa Helmreich, “one of the ways in which its educated citizenry imagined itself as a public formed through shared experiences, as well as a means by which artistic taste and quality were publicly debated” (2017:439). Há uma bibliografia rica sobre a criação e funcionamento do mercado de arte que se consolidou alternativo à Royal Academy of Arts (e, geograficamente, muito próximo a ela), propondo uma diferente experiência de arte, o que era expresso tanto na arquitetura e decoração interior das galerias, mimetizando lares aristocratas, como na maneira de apreciação e aquisição das obras - nesse movimento, foi promovida a figura do curador como intermediador individual das transações e especialista do valor artístico e técnico da arte, em substituição aos comitês. Em consonância, havia, já na metade do século XIX, um esforço da imprensa, sobretudo do periódico *The Journal Art* para promover o debate artístico entre a classe média (ver Haskins, 2017; Helmreich, 2017).

¹⁰ O fato de a Expedição Antártica Britânica ficar conhecida por *Discovery* se deve a esse ser o nome de seu navio – um fenômeno é comum. Portanto, para o leitor diferenciar quando se trata da expedição ou do navio em si, sigo a distinção de grafia, por ex., “*Discovery*” trata-se do navio e, utilizando o itálico, “*Discovery*”, trata-se da expedição. O mesmo acontecerá com Terra Nova/*Terra Nova*, Gauss/*Gauss* e todas as outras.

entre os objetivos principais a observação magnética¹¹. Aparentemente ignorando os relatos de baleeiros e foqueiros, Ross narrou o seu trajeto, entre 1839 e 1843, como uma façanha de exclusividade britânica, e nomeou a terra que limitava seu percurso como Terra de Vitória¹² (Larson, 2017:19). A indústria baleeira e foqueira navegava mais acima, pelos mares do sul, desde pelo menos 1775, com o retorno da expedição de James Cook: Georgia do Sul era frequentada já em 1786¹³; as Ilhas Shetland do Sul, em 1819, marcando 1820 como o período de maior movimento de embarcações na região e intensa prática exploratória¹⁴ (Basberg, Headland, 2008:10).

Com a expedição oceanográfica HMS Challenger (1872-1876), tais mares foram novamente visitados com objetivos científicos, e décadas depois foi iniciada a que conhecemos atualmente como *Era Heroica*¹⁵ da exploração antártica, entre o Sexto Congresso Geofísico Internacional, em 1895, e a morte do explorador Shackleton, em 1922. Robert Headland (2009), historiador antártico, propõe uma diferente definição

¹¹ As expedições desse período, com exceção talvez da expedição russa de Bellinghausen, recebiam instruções de prospecção de potencial de exploração, mapeando recursos marítimos, depósitos mineralógicos e rotas comerciais. É exemplar a carta do Vice Almirante e Ministro da Marinha e Colônias enviada para Durmont d'Urville antes de sua partida, reproduzida parcialmente por Barsbeg (2015:16). Ainda que os elementos de diferenciação entre essas expedições e as expedições comerciais baleeiras e foqueiras fossem bastante enfatizados, os relatos de viajantes interviam na exploração de recursos marinhos de forma significativa. Sir James Clark Ross foi homenageado, inclusive, com o nome dado ao navio-fábrica operado pelo industrial Carls Anton Larsen no mar de Ross, em 1923.

¹² A década de 1830 foi marcada por outras duas expedições importantes, além da britânica. A estadunidense, com Charles Wilkes (*The United States Exploring Expedition*) e a francesa, com Jules Sébastien-César Dumont D'Urville. Essa foi a ocasião de encontro e nomeação não apenas do Mar de Ross e Terra de Vitória, mas também da Terra Adelie, contada romanticamente com elementos narrativos que nos são familiares em relatos sobre a Antártica ainda hoje. Summerson (2013:15) cita o seguinte trecho, escrito por Enseigne Duroch, um dos oficiais da viagem de D'Urville: "Never shall I forget the magical spectacle that then unfolded before our eyes ... We are in fact sailing amidst gigantic ruins, which assume the most bizarre forms: here temples, palaces with shattered colonnades and arcades, further on, the minaret of a mosque, the pointed steeples of a Roman basilica ... over these ruins there reigns a deathly stillness, an eternal silence ... Surrounded by this sublime spectacle, our boats, the French flag on the prow glide in. (Quoted verbatim from Rosenman, 1992)".

¹³ A data coincide com um Ato do Parlamento britânico que promovia a atividade baleeira nos mares do Pacífico Sul, oferecendo gratificações e patrocinando algumas expedições comerciais que incluíam a prospecção de recursos (Basberg, 2015:15). Durante o século XIX, os caçadores exploravam a região preferindo as áreas mais acessíveis como as ilhas sub-antárticas, mesmo que tivessem que combinar a caça de baleias com outras atividades, como a caça de elefantes marinhos (Ibdem, p.16).

¹⁴ Para introduzir rapidamente essa indústria, cito Basberg e Headland (2008:02): "The majority of the sealers were from Britain and United States (from New England). They took fur seals first (for the fur) and later elephant seals (for the oil). The most important markets were in Britain (London), the US (New York) and Canton (China) where the furs were remunerative for hats and other clothing. The markets for oil were mainly the first two."

¹⁵ Esse foi um termo inaugurado por J. Gordon Hayes, em *The Conquest of the South Pole* (1932), situando o período entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial, expandido posteriormente para incluir a morte de um de seus últimos personagens, Shackleton. A caracterização da Era Heroica proposta se dava justamente pelas condições e desafios considerados particulares ao contexto do polo Sul, devido ao isolamento geográfico e social, e a ideia decorrente de pioneirismo.

para o período, entre 1893 e 1918, que denomina de *Continental Penetration*. A nomenclatura expõe a característica mais comum das expedições contempladas: elas incluíam sucessivas viagens em terra, principalmente rumo ao marco do sul geográfico.

Na transição ao século XX, era notável o movimento em direção ao continente: a Expedição Antártica Belga (*Belgica*) havia voltado à Europa em 1899; assim como a German Deep Sea Expedition (*Valdivia*); e a Expedição Antártica Britânica (*Southern Cross*) regressou em 1900. Essa, comandada por Borchegevink, fora de fato a primeira expedição britânica do período, mas, paradoxalmente, era pouco reconhecida enquanto tal.

De iniciativa privada, a *Southern Cross* foi financiada por George Newnes, proprietário da *Strand Magazine*, fundador da *Westminster Gazette*, *The Wide World Magazine*, periódicos de tiragem relevante no mercado jornalístico britânico (que marcaram, inclusive, a história do jornalismo ilustrado). Da apresentação da proposta de Borchegevink a Newnes até a consolidação da viagem decorreram praticamente dois anos. Atravessando as diversas campanhas lançadas por Markham para financiar a expedição antártica promovida pela Royal Geographical Society (RGS), que se pretendia, de alguma forma, a expedição “oficial” britânica, a *Southern Cross* foi viabilizada em pouquíssimo tempo. Enquanto aquela, em cinco anos de campanha, não havia captado nem 30% do montante necessário (Huntford, 1999:120), tendo ainda recebido uma negativa de financiamento pelo governo,

Markham anticipated that the proposed Antarctic expedition would be na official one, financed by the Government. But his approach in 1895 to the First Lord of the Admiralty, George Goschen, received a firm refusal to commit the Admiralty to the fitting out of an expedition, however influential the representations. The Admiralty was preoccupied with the growth of the fleet and the changing technology in the last years of the nineteenth century. Other nations would now do the exploring work, once specially our own, Sir Clements replied in disappointment. The Council of the RGS eventually agreed that the expedition should be a private one, and in 1897 it resolved to subscribe and raise funds. Soon afterwards it was joined by the Royal Society and a joint expedition was organised. (Savours, 2013:s.p.)

Acontece que a RGS emergiu com um modelo institucional pautado em históricas relações com o governo britânico, sem, de fato, compor o quadro de instituições formais desse governo. Sua “autonomia” era um trunfo e uma severa limitação, dado que não conferia estabilidade orçamentária. Alinhar sua missão com os interesses do Império era uma estratégia que dizia respeito a sua própria concepção, que foi feita com membros do almirantado, como também à oportunidade de influenciar os projetos exploratórios e, o que era oportuno, angariar recursos financeiros e tecnológicos. Algumas expedições apoiadas pela RGS propiciaram o aumento significativo de seu acervo de instrumentos científicos, por exemplo (Wess; Withers, 2019:228), que poderiam dar suporte a expedições futuras.

A Royal Society (RS), instituição parceira na organização da viagem, funcionava de maneira semelhante e inspirava a RGS. Desde o século XVIII prestava “conselhos” a respeito de assuntos científicos para as mais variadas instituições governamentais – ao *The War Office*, ou ao *Victualling Office* (uma partição da Marinha), por exemplo - e tinha sua missão comprometida a responder questões científicas sobre projetos reais de engenharia, botânica, comportamento dos materiais, revisão de sistema de medidas e pesos oficiais, etc., sem ser integrante oficial do governo. Gascoigne argumenta que, apesar disso, a Royal Society era parte das instituições que coletivamente formavam o Estado Britânico – justamente por performar tarefas governamentais, através de laços pessoais entre os círculos mais restritos de ambas as partes (1999:181). Essa espécie de relação permeou as negociações das viagens ao Ártico, no início do século XIX, argumentando sobre o potencial de descobertas científicas e vantagens comerciais, como era tradicional nas empreitadas colonizadoras da África,

The activities of the Royal Society under Banks's presidency indicate, then, the growing need for scientific advice in a period when the British state was having to expand its activities to cope with the challenges posed by increasing foreign rivalry and rapid economic growth. But the fact that much of this advice was provided by a body such as the Royal Society - which received only very occasional grants from the central government and which proudly proclaimed

that it was not, unlike its French counterpart, an arm of the state - indicates the often indirect methods by which the British state had to work in this period (Gascoigne, 1999:181)

O modelo da Royal Geographical Society era inspirado também na *Association for Promoting the Discovery on the Interior Parts of Africa*, fundada por Joseph Banks, em 1788. Inclusive, a RGS emergiu e absorveu tal instituição em 1830, como absorveria a *Associação Palestina*, posteriormente. A sociedade era, num primeiro momento, dirigida por Roderick Murchison, que foi diretor da *Ordnance Geological Survey* (depois *British Geological Survey*) – essa sim, um instrumento formal do Estado. Como define Gascoigne, mesmo com as mudanças e fundações de novas instituições científicas, “Banksian methods of patronage and networking continued but there was now a much wider arena in which science could operate” (2011:54). De qualquer forma, conclui o autor,

Having an empire was certainly a stimulus to the promotion of Science but the British Empire was too diverse and had too many masters to be able to speak of unified ‘imperial science’. It is symptomatic of the absence of a centralized directing body in British science that it was not until 1916, under the pressure of total war, that science achieved the dignity of a government department in the form of the Department of Scientific and Industrial Research (2011:63).

O apoio à proposta de Markham talvez tenha sido impactado por alguns eventos relacionados à resistência ao imperialismo britânico, que continuava emergindo em eventos dramáticos. Com a invasão do Egito e a guerra de Urabi, entre 1879 e 1882, foi inaugurada uma fase moderna do projeto imperialista (Gopal, 2019:126), que implicava em mais um conjunto de esforços por sua estabilização. Não havia jogo ganho, o que havia, a muito custo, era uma interminável necessidade de vigilância e violência sobre os territórios colonizados – e a atenção sobre países que aspiravam tornar-se também potências colonizadoras (Wilson, 2014:518).

Em 1885, foi formado o *Indian National Congress*, para promover a independência da Índia, que desde 1850 se mantinha sob governo direto da Inglaterra.

No mesmo ano, acontecia ainda a *Berlin West Africa Conference*, em que o continente africano era discutido entre potências europeias, os britânicos percebendo o Reich Germânico como uma forte ameaça. Um ano antes, os alemães haviam começado um programa de expansão naval, sob os dizeres de que o futuro de sua nação estaria no mar (Ludecke, 2003:35). Em 1898, o foco dos ingleses se voltava à reconquista do Sudão e à esperada estabilização em Hong Kong. Em 1899, estourou a segunda Guerra Boer, ou a Segunda Guerra por Independência, contra a República do Estado livre de Orange e a República de Transvaal, muito mais onerosa ao Estado britânico do que se esperava. O Reino Unido estava economicamente mais fraco do que vinte anos antes, apesar de toda a sua expansão (Porter, 2021:104). Aventuras ao Polo Sul, compreensivelmente, não estavam na ordem do dia - ainda mais envolvendo a Marinha, a sua principal, e, como lembra Porter, talvez a sua última, linha de defesa (2021:107).

E, desde então, como diria Markham: “I kept on writing letters to rich people” (1986:09). Dos 30% captados por ele até a partida de *Southern Cross*, uma parte significativa foi doação de Mr. Harmsworth. Fundador da companhia *Amalgamated Press* (1901), proprietário do *Associated Newspapers Ltd.*, dos periódicos *Daily Mail* (1896) e *The Evening News, The Observer, The Times* (e, depois de 1903, também do *Daily Mirror*). Entre os patrocinadores das primeiras expedições britânicas desse período estavam, portanto, expoentes do “novo jornalismo” – como definiu Mark Hampton, “an awareness that life was broader than parliamentary politics and the belief that press content should reflect readers’ actual tastes rather than an elite’s conception of readers’ needs” (2008:3212).

O *novo jornalismo* emergia com inovações tecnológicas de impressão e uma escala de produção muito diferente dos periódicos anteriores, promovendo um preço tão acessível que, como enfatiza Hampton, a venda das cópias impressas deixava de ser a sua transação comercial mais importante. O que se vendia, de fato, era a circulação de anúncios pagos – anúncios comerciais, e não mais apenas (e diretamente) “publicidade” política (2008:3213). Contudo, se mantiveram continuidades com as práticas anteriores, conformando quase um século de mudanças graduais nos periódicos, incluindo estilo e linguagem, formato e conteúdo.

Tanto Alfred Harmsworth, publicando primeiro o *Answers to Correspondents*, como Arthur Pearson (outro nome famoso do *novo jornalismo*), da *Pearson’s Magazine*, foram colaboradores da *Tit-Bits*, lançada por George Newers, em 1881. *Tit-*

Bits era uma publicação semanal que, ao custo de um *penny*, fazia uma curadoria sucinta e bem humorada de todo o universo de informações publicadas que pessoas ocupadas (com o ritmo industrial) não conseguiam mais acompanhar (Jackson, 1997:202). Mas diferente da *Tit-Bits*, voltada para classe média e média baixa, foi a *The Strand Magazine* que inspirou Harmsworth no lançamento da *The Harmsworth Magazine*, atingindo a impressionante marca de 780 mil cópias vendidas no primeiro mês.

Como situa Thomas¹⁶, havia uma competição pessoal de longa data entre Newnes e Harmsworth. E assim como aquele patrocinou a *Southern Cross*, esse havia patrocinado a *Jackson-Harmsworth Expedition*, que passara três anos desenvolvendo pesquisas no Ártico, entre 1894 e 1897. Com financiamento também da Royal Geographical Society, a expedição foi uma oportunidade de recolocar o Império Britânico nos Polos a um custo público baixo (Savitt e Ludecke, 2007:57). Essa expedição, aliás, deu a ideia a Scott e Shackleton de levar pôneis nas viagens antárticas.

O apoio de Harmsworth para o Polo Sul foi mais modesto, mas continuava sendo fundamental. O fato do financiamento das primeiras expedições britânicas da *Continental Penetration*¹⁷ ter origem no mercado publicitário, antes de serem garantidos fundos pelo próprio governo britânico, nos permite especular como as viagens antárticas estavam amalgamadas às narrativas midiáticas. A exclusividade de publicação dos relatos e de suas imagens não foi uma negociação complementar dessas duas expedições, mas um aspecto vital de sua viabilização.

Cartaz 01 – Anúncio de fotografias antárticas da expedição *Discovery* (1904)

¹⁶ <https://victorianfictionresearchguides.org/harmsworth-magazine-indexes-to-fiction/> (Acessado em junho de 2021).

¹⁷ *Era Heroica* é um termo obviamente criticável por reproduzir o mito do Herói colonizador (ver Riffenburgh (1993), sobre esse imaginário no contexto da exploração polar), mas, ainda assim, não é um termo que pode ser simplesmente *apagado*, por sustentar as construções patrimoniais da Antártica de forma até mesmo totalitária (na discussão de Senatore e Zarankin, 2011, é problematizada a desproporção de monumentos e sítios históricos desse período, reconhecidos e protegidos legalmente, em comparação à todos os outros períodos de histórias e narrativas relegadas). Entretanto, *Continental Penetration* é também criticável, como transposição ao continente antártico da ideia de masculinização da exploração em ato de violação da terra – entidade virgem e feminina. Por isso não operarei uma simples substituição de um termo pelo outro, dado que as premissas de ambos sejam insustentáveis.

IN THE ANTARCTIC REGIONS

181

THE DISCOVERY

"IN FARTHEST SOUTH"

RETURN OF THE MORNING

IN THE

WEEKLY PRESS

of APRIL 1st

is commenced a Splendid Series of PICTURES

reproduced from protected Photographs taken by the paper's

SPECIAL PHOTOGRAPHER with the expedition

A MAGNIFICENT RECORD

ORDER NOW

Fonte: Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand/ records/22883784. Ref. Eph-D-ANTARCTICA-1904-01.

Não bastasse ser um projeto “paralelo”, a *Southern Cross* surgiu com uma tripulação de diferentes povos e nacionalidades, característica pouco enfatizada quando

Slide 07 – Navio Southern Cross



Fonte: Libraries Tasmania. N. LPIC158/1/72.

se fala de cultura dos marinheiros e formação da Marinha Real (Caputo, 2019). O capitão, inclusive, que propôs a viagem a Newnes, havia nascido em Oslo (Noruega) e acumulava experiência em caça de baleias. O navio, um pesqueiro norueguês chamado *Pollux*, teve que ser tanto renomeado como registrado em Londres – pois entre as condições para o apoio, havia a de *ser uma expedição britânica*, e de levar com ela alguns representantes como o oficial William Colbeck, o naturalista Hugh Blackwell

Evans e o físico Louis Bernacchi (esse, em realidade, belga).

Como sabiam os homens do mar, renomear um navio é tentar impor-lhe uma outra vida, e pode emergir até mesmo uma nova personalidade (Pittman, 2006:218). É interessante constatar, portanto, não apenas a migração de embarcações, como a necessidade de mudar seus nomes e burocratizar uma *naturalização*. O capitão, por sua vez, pode ser “britanizado” por sua ascendência materna, respondendo cuidadosamente às entrevistas quando se referia à sua terra natal (em geral, não mencionada diretamente),

By giving Mr. Borchgrevink the means of carrying out his scheme Sir George Newnes has realized an idea the importance of which all the world has recognized for more than 53 years.

In fact, the resolution was unanimously carried at the International Congress in 1895, after Mr. Borchgrevink's speech in the Imperial Institute, that the further exploration of the South Victoria Continent is the greatest geographical work yet to be undertaken in our century.

Mr. Borchgrevink, who is 38 years of age, is half a Briton, his mother being an English lady, and he is also married to an English lady. He went to sea when he was 14 years of age. Later on he studied in Norway and in Saxony. In 1888 he emigrated to Australia, where he roughed it as a surveyor for several years. Later he was appointed teacher in natural science at Coverwull College, Sydney University.

(Pittsburg Dispatch, Pittsburg, PA, 08 de maio de 1898)

Na cerimônia realizada durante a partida, foi relatado que “Mr. Borchgrevink said he was grateful to the man who had helped him in his ambition. He hoped to be worthy of that confidence, and sailing under a British Flag presented by the Duke of York, he would be mindful of the British naval motto – ‘England expects every man to do his duty’” (Hulda, 1911:208). Reforçando a importância desse aspecto, repetido em toda sorte de publicações, um livreto sobre equipamentos da expedição termina com a afirmação de que “In sympathies, if not absolutely in blood, Mr. Borchgrevink is English, the fact of his having spent the whole life of his working life in Australia probably conducing to this” (Moscow, 1898)¹⁸. A *Royal Geographical Society* simplesmente tentou ignorar a empreitada - “Markham refused to have anything to do with what he called “this disgraceful business”” (Huntford, 1999:121).

The Strand Magazine, periódico conhecido por levar ao público as histórias de Sherlock Holmes, publicou, então, relatos de algumas aventuras da *Southern Cross*. Em suas omissões, nota-se a importância de conectar a experiência da expedição com seus

¹⁸https://www.dhtcollections.com/item/Brand_TheBritishAntarcticExpeditionanditsEquipment_461_0_25891_4.html (Acessado em julho de 2021).

leitores britânicos brancos de classe média, legitimando-a, por assim dizer, como empreitada nacionalista. Os integrantes Sami, povo originário do norte escandinavo, não apareceram nas imagens publicadas¹⁹ e sequer foram mencionados nos relatos, embora fotografias existissem - e existam ainda, no Scott Polar Research Institute, e em Canterbury Museum, como aponta Maddison (2020:135). O autor analisa a narrativa de uma tempestade publicada em *The Strand*:

By omitting the Sami from the episode, the survival of the ‘staff’ could be portrayed as a pure white hero story, a befitting start to the Heroic Era. To this end, the article commented blithely that ‘the only shelter was the tent’, leaving readers with the impression that this was just an ordinary tent, part of the general equipment of the expedition. But it was not any old tent, and it was not part of the general equipment of the expedition. It was the tent that the two Sami had brought with them from their homeland. They were ‘undoubtedly the most experienced of the party at living under extreme [polar] conditions’ (Crawford 1998, p.43). In all probability, then, they had taken their tent on shore with them as a standard part of their polar equipment. If they had not done so, it is likely that the party would not have survived the night. The tent provided shelter from the hurricane, and its traditional ‘wigwam’ design, with a roof opening, allowed a fire to be built inside (Crawford 1998, p. 85). (2020:135-136).

A presença de povos originários nas expedições ao extremo sul não começou com a *Era dos projetos de colonização continental* (!)²⁰, mas é possível traçar nela, como propõe Maddison com a noção de *presença ausente*, uma intensa participação combinada a uma radical invisibilidade. As tecnologias das expedições científicas estavam imbricadas com tecnologias indígenas, das roupas às barracas e trenós, incluindo a prática de esqui. Os *Finneskos*, sapatos utilizados por praticamente todas as expedições, foram elementos introduzidos pelos Sami na *Southern Cross*. Até mesmo

¹⁹ A narrativa foi publicada na edição de 1899, setembro, n.105, vol.xviii, e pode ser acessada em: <https://archive.org/details/TheStrandMagazineAnIllustratedMonthly/TheStrandMagazine1899bVol.Xviii/Jul-dec/page/n287/mode/2up> (Acessado em julho de 2021).

²⁰ Inauguro assim as desprezíveis substituições aos termos “Era Heroica” e “Continental Penetration”, que emergem com o tema dessa pesquisa.

os cachorros levados pelas expedições, como insiste o autor, geneticamente, geração após geração, emergiram com todas as suas qualidades em intra-ação com os povos originários. Maddison não usa termos baradianos, entretanto, o que ele engaja, precisamente, são coexistências vitais que as narrativas colonialistas apagaram, ou minimizaram a poucas e discretas menções. Tal invisibilização é operada sobre a imagem: as fotografias existem, mas não migram nos mesmos fluxos que as outras (entrevemos o mecanismo de intra-ação de superfícies, programas e sistemas).

Ao assumir a expedição, Carsten Borchegrevink já havia estado no continente e disputava o título de “first to set foot on Antarctica” com Leonard Christensen e Alexander von Tunzelman. Em 1895, os três participaram da viagem no baleeiro *Antarctica*, organizada pelo industrial Henrik Johan Bull, que fazia parte da tripulação. Foi assim que colocaram os pés em Cape Adare, com os segundos de diferença que davam direito à disputa entre eles.

Bull era também norueguês, havia se estabelecido em Melbourne na indústria naval, e, ouvindo sobre o conhecido potencial da caça de baleias nos arredores da Austrália, observando os esforços de constituir uma expedição científica australiana para Antártica em 1890 fracassarem, cogitou lançar uma empreitada... para a qual não tinha recursos (Bull, 1896:189). Planejou e panfletou por anos, publicou em diversos jornais australianos, mas foi um único empresário norueguês de oitenta e quatro anos de idade que, muito próximo a ele – e, enfatiza Bull, um *true descendant of his Viking ancestors* (Bull, 1896:23) -, devido a promessas de lucro inspiradas na lembrança dos relatos de Ross e Weddel, viabilizou a viagem em poucos minutos (Bull, 1896:07).

O financiador era ninguém mais, ninguém menos, que Svend Foyn: o caçador de baleias que instituiu os métodos de referência (e o que pode ser considerado bourdiesianamente um *habitus*) da modernização da indústria baleeira no hemisfério norte (Basberg, 2007:416), rompendo com os modelos clássicos de caça, comumente utilizados pelos norte-americanos e os ingleses desde o século XVIII.

As inovações tecnológicas de Foyn ampliaram as espécies de baleia que poderiam ser alvo de operações cada vez mais sistemáticas, expandindo os locais de caça - e o horizonte determinado para a indústria até então (Basberg, 2015:20). O monopólio de patentes até 1881, como situa Basberg, foi determinante na proteção de seu sistema industrial, que se alastrou depois disso. A partir de 1904, o mesmo sistema

migraria para Georgia do Sul, na Antártica, influenciando essencialmente a prática nas cidades chilenas de Punta Arenas, Quellón e Valdivia, região que já havia sentido o declínio da atividade em 1840 e 1860. Houve uma intensa migração de tecnologia norueguesa e de conhecimento técnico a essas cidades, com imigração de industriais e caçadores.

Estações baleeiras foram instaladas em Aguila Bay, San Pedro, San Carlos, Huafo, e, em 1906, a Sociedad Ballenera de Magallanes estabeleceu e operou a primeira estação baleeira na Antártica, na ilha Decepcion (Pastene e Quiroz, 2010:81). O sistema moderno transformou um *modus operandi* que se mantinha com poucas mudanças desde 1790 - até mesmo após a independência do Chile, em 1818, continuavam sendo reproduzidas as mesmas práticas, mudando apenas a bandeira para a do próprio país. Tudo se transformou num ritmo absurdo - somente a Sociedad Ballenera de Magallanes, em seus primeiros anos de operação (1905-1914), totalizou 3755 baleias caçadas nos mares do Chile continental e das Ilhas Shetland, sendo 2043 em mar antártico (Quiroz, 2011:51).

O industrial não acompanhou tais implicações em vida, faleceu antes mesmo de Bull retornar dos mares do Sul. Testemunhou, entretanto, o declínio do setor pela exaustão das populações baleeiras do norte, atingindo especialmente a indústria da Escócia (Speak, 2007:353). E também a empreitada mal sucedida da *Dundee Whaling Expedition*, de 1892, na Antártica (mal sucedida em seus objetivos imediatos: não encontraram a *baleia franca*, tampouco fizeram significativas atividades científicas, mas William Speirs Bruce foi adquirindo experiência para, em 1902, liderar a *Expedição Antártica Nacional Escocesa*). Ainda assim, Foyn deu o voto de confiança, ou melhor, a *Antarctica*, para Bull. E *Antarctica* foi o mesmo navio utilizado (finalmente) pela expedição antártica sueca, comandada por Nordenskjöld. Digo “finalmente” pois fora o planejamento da expedição de seu comando aquele que Bull observara fracassar na Austrália, uma década antes.

As expedições científicas que são contempladas no período da *Era de expansão científico-política na Antártica* (!) e as expedições comerciais baleeiras/foqueiras foram muito mais próximas do que podem parecer em um primeiro momento. Basberg articula como é complicada a diferenciação de perfil das expedições apenas através de suas motivações:

Those with a more explicit goal could be grouped in three main categories; scientific motives (scientific exploration), political motives (territorial expansion, colonization) and commercial motives (resource exploitation). Some voyages apparently fall easily into one of these categories; the traditional, official sponsored national expeditions at one end – the sealers and whalers at the other end. However, when we take a closer look at the various expeditions – well known and lesser well known – the picture is less clear. Typically, political, scientific as well as commercial motivations were closely associated and interwoven. Many expeditions and explorers bridged the gap between the stereotype categories of expeditions. The scientific explorers looked for exploitable resources. The sealers and whalers contributed decisively to exploration. (2015:22)

Tais empreitadas compartilhavam navios, profissionais, sistemas de informações (geográficas, meteorológicas, etc)²¹, estratégias logísticas e tecnologias náuticas – além de tradições marítimas, engajavam semelhantes inspirações históricas, literárias e imagéticas.

O relato da viagem de Bull foi publicado em Londres e Nova York em 1896, pela editora *Edward Arnold*, com uma emocionada homenagem a Foyn e dez ilustrações em tons neutros de W. G. Burn-Murdoch – que aliás, não esteve na expedição. O artista esteve sim, em 1892, na *Dundee Whaling Expedition* - a expedição comercial organizada por Robert Kinnes, no navio *Balaena*, com Bruce, de quem era amigo de faculdade.

Na *Dundee*, Bruce tentou tirar algumas fotografias, enquanto Burn-Murdoch tentava fazer seus desenhos, quando conseguiam tempo, como relatou – “sketching was a forbidden amusement on the ice” (em carta citada em Swinney, 2008:125). Voltou de viagem com 200 aquarelas, um número bastante satisfatório, frente às longas horas de caça de animais menores que foram obrigados a cumprir para minimizar os prejuízos de

²¹ É notável, por exemplo, o manual antártico fornecido para a Expedição Discovery, editado por Murray, compilando publicações e comunicações científicas com relatos de viagens comerciais.

não terem encontrado a baleia franca. Porém, a viagem de Bull não foi a única a ser ilustrada posteriormente por Burn-Murdoch.

Fotografia 09 – Pintura da expedição antártica *Scotia* (Burn-Murdoch)



Fonte: <https://blog.nms.ac.uk/2015/11/18/exploring-the-archive-at-the-national-museum-of-scotland/> (Acessado em agosto de 2020)

Apesar dessa ilustração, o artista também não esteve na expedição *Scotia*. Quando Bruce a organizou, sob o nome de *Expedição Antártica Nacional Escocesa*, o amigo não participou (mesmo tendo doado dinheiro mais de uma vez para a viabilização da viagem). Entre os motivos possíveis, Swinney (2008) menciona compromissos pessoais de Burn-Murdoch. Foi levado enfim, William A. Cuthbertson, mas desenhos e esboços podem ser encontrados nos registros de vários participantes da expedição.

Swinney aponta uma tendência nas viagens antárticas: não havia apenas um fazedor de imagens, artista ou fotógrafo, ou mesmo um em cada atividade, como Burn-Murdoch e Bruce, na *Dundee*. Fazer imagens ia deixando de ser uma especialidade artística para tornar-se prática técnica e equipamento constituinte das expedições modernas: *Scotia* partira carregada de *still cameras*, um cinematógrafo, uma *stereocâmera*, e, inclusive, uma sala de revelação. Essa tendência está alinhada à relação instituída com a fotografia ao longo da segunda metade do século XIX, na qual o olho humano “loses its immemorial privilege” and “the mechanical eye of the

Fotografia 10 - Tributo à Bernacchi e sua atividade como fotógrafo, em Hobart, Austrália



Fonte: TripAdvisor, 2021.

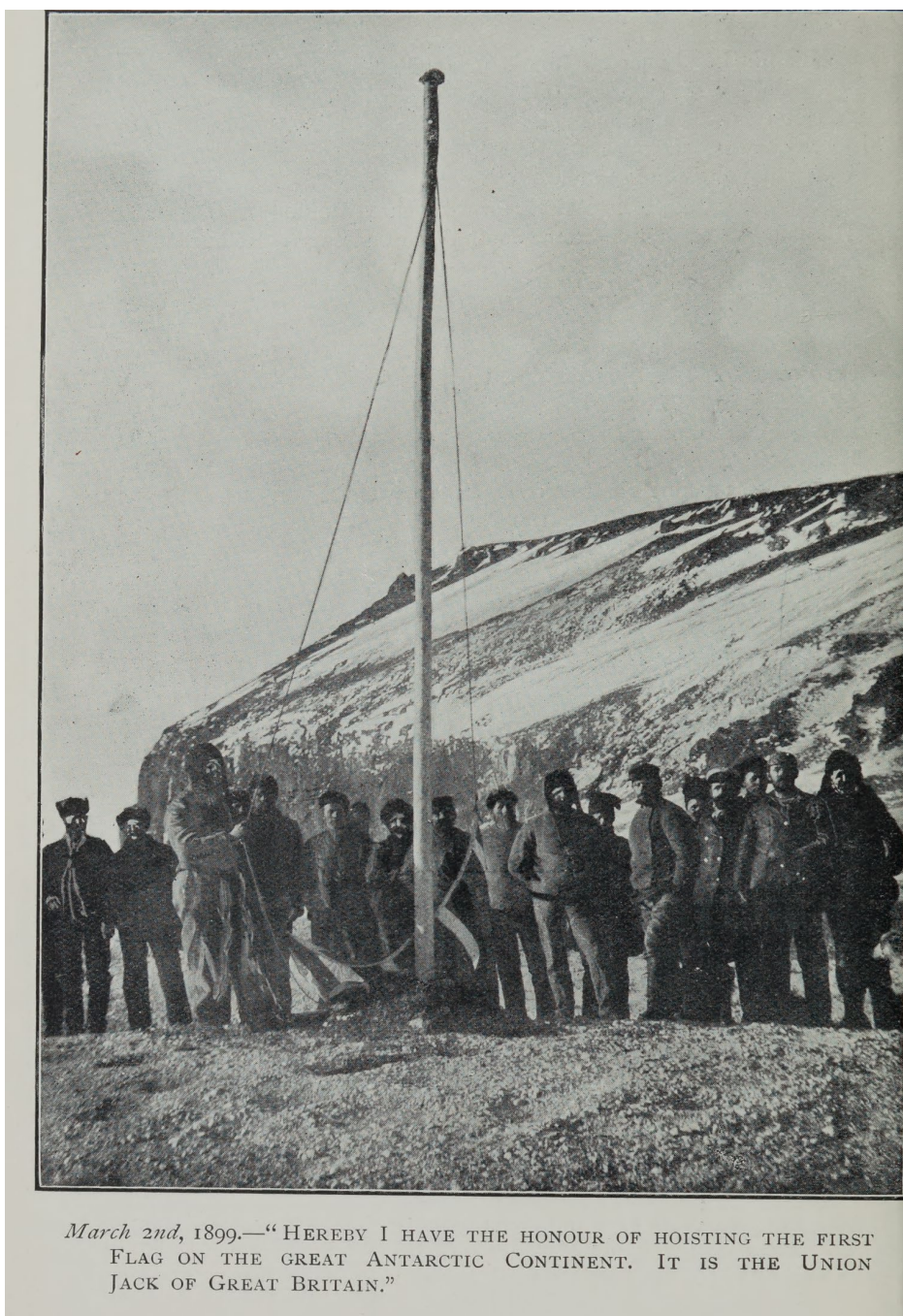
photographic machine now sees *in its place*.” (Comolli, 1985:122 *apud* Bear, 2015:131).

Não é possível atribuir a uma pessoa ou iniciativa única a inauguração da *Era das câmeras fotográficas(!)* na Antártica - nem no continente, tampouco nas ilhas subantárticas. Como insiste Glasberg (2007), conhecer o continente parece, desde sempre, conhece-lo com fotografias. Mas alguns autores, como citei anteriormente com Yusoff (2010), defendem que foi com a menos reconhecida expedição britânica que emergiu a primeira imagem fotográfica feita propriamente no continente antártico. Inspecionado antes da partida, o *Southern Cross* recebeu a bandeira que o norueguês Carsten Egeberg Borchgrevink hasteou dia 2 de março de 1899, fotografado pelo físico e astrônomo belga Louis Bernacchi (esse seria recrutado, pouco tempo depois, na equipe de cientistas da *Discovery*). Apesar de sua formação e performance científica, esse continua lembrado em relação à prática fotográfica.

Com as publicações da *The Strand Magazine*, sabe-se, portanto, que a primeira fotografia no continente foi feita com a bandeira do Reino Unido. No diário de viagem publicado por Borchgrevink, em 1901, a primeira foto do continente é o gesto de hastear uma bandeira, que no momento ainda está próxima ao chão (Fotografia 11). Claro, a legenda não deixa dúvidas: “Hereby I have the honour of hoisting the first flag on the Great Antarctic Continent. It is the Union Jack of Great Britain”. Tampouco o prefácio, algumas páginas antes, com agradecimentos atribuídos a uma lista de apoiadores (ou mesmo rivais) da expedição, divididos por nacionalidade. Então, sabe-se um pouco mais sobre um imbrincado jogo que começa entre a internacionalização e a colonização nacionalista em terra Antártica.

Quão significativa era a inter/nacionalização nas expedições antárticas desse período? Como essa importância se articula? As fotografias agem nessa articulação, como?

Fotografia 11 - Primeira fotografia do continente Antártico, publicada no diário de Borchgrevinck.(1901), feita por Bernacchi.



Fonte: Borchgrevinck, 1901.

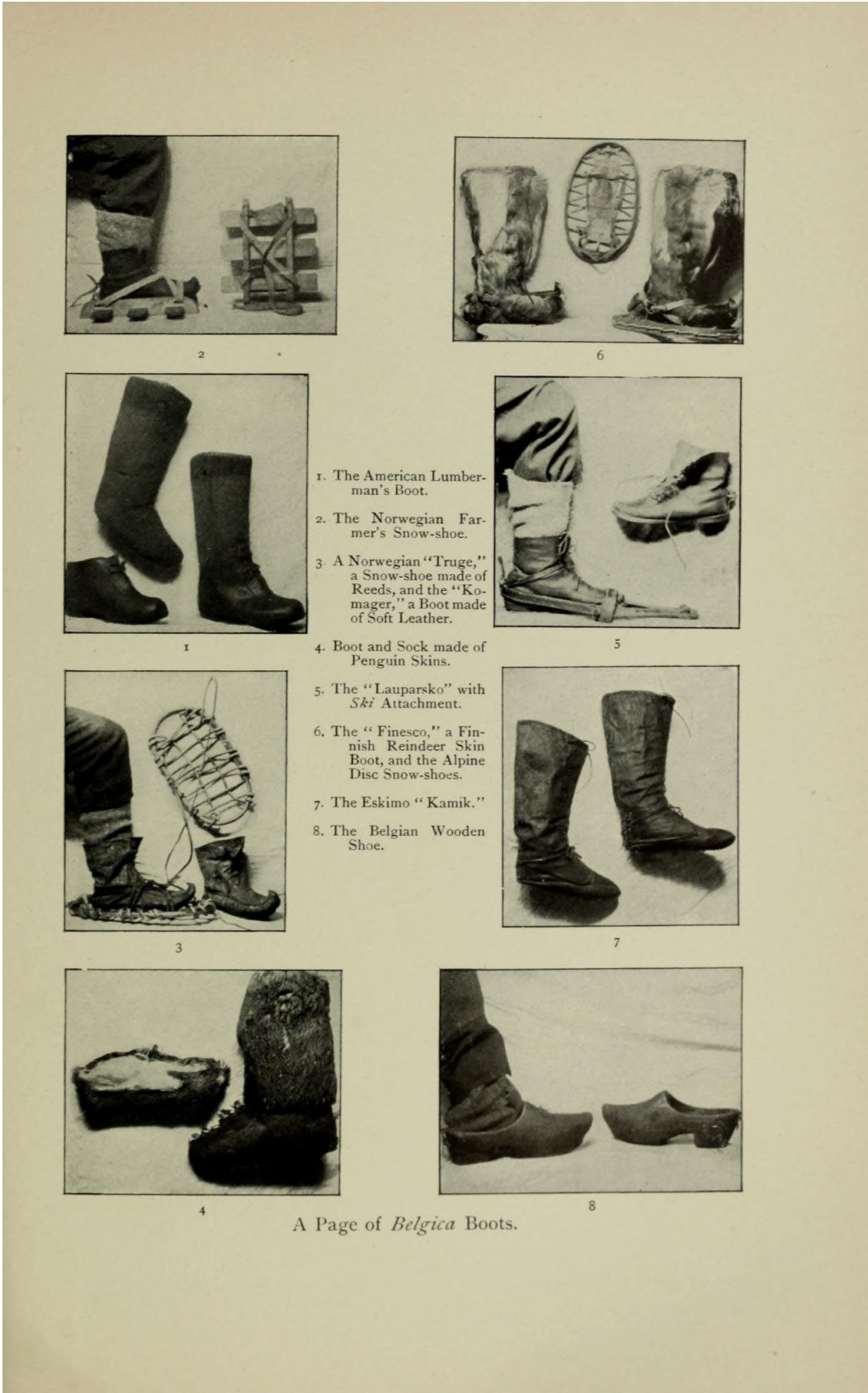
A internacionalização emerge como componente presente desde os debates científicos do Ano Geofísico Internacional, tanto na organização como na execução das expedições antárticas, o que inclui a abertura ao recrutamento de expedicionários e cientistas de nacionalidades diversas, em diferentes graus. Outro aspecto é a colonização nacionalista. Como continuidade dos corpos civilizados da nação, os navios costumavam ser “rebatizados”, e integrados ao sistema marítimo específico do país proponente da viagem. Como país proponente, é compreendido que não precisa ser via financiamento público, mas também a partir de capital de financiamento privado, como temos visto. Esse aspecto articula então os corpos nacionais com corpos das embarcações e corpos viabilizadores (sob forma de moeda ou produtos utilizados durante a viagem, e, tão logo inseridas nessa configuração, câmeras performam corpos da nação tanto como corpos viabilizadores, dada a negociação de imagens como diferente recurso explorado no continente). Há, nesse aspecto, um nível maior de *fechamento*, ou seja, apesar do esforço colaborativo, priorizava-se a inserção de expedicionários e cientistas representativos dos próprios países.

Na *Discovery*, a internacionalização do *Royal Navy*, demonstrada por Caputo, não é expressiva na composição da tripulação. Em geral, das quarenta e oito pessoas, há apenas um belga (o Bernacchi, inclusive) e um neozelandês. Subtraindo os cinco cientistas, resta apenas o neozelandês. E também é preciso considerar os recrutados que não eram navais, mas “merchants” (Savours, 2007) - a maior parte mandados de volta para Inglaterra com o primeiro navio de apoio (Scott reclamara para Markham que misturar navais e mercadores havia sido um erro (Savours, 2007:1151)). De qualquer forma, entre *merchants* e *oficiais*, dois escoceses e dois irlandeses mantêm a configuração coerentemente britânica. A co-operação internacional manteve-se na esfera do planejamento e da coordenação das missões científicas, como veremos adiante.

A *Southern Cross* é o caso oposto. Entre os trinta tripulantes da expedição britânica, vinte e dois eram noruegueses, e entre os cinco cientistas, apenas dois eram britânicos. Outro caso, a *Belgica*, com o primeiro navio a invernar na Antártica, tinha uma tripulação de dezenove pessoas, entre elas, nove belgas. Dos cinco cientistas, apenas um era belga, um era romeno, dois eram poloneses e um era norte americano. A confusão de idiomas no navio é descrita como uma das piores condições de

sociabilidade enfrentadas na Antártica – *Belgica* teve uma história, em realidade, bastante bizarra.

Fotografia 12 – Fotografias de sapatos na expedição *Belgica*



O tempo de expedição foi forçado pelo capitão, que jogou o navio no campo de gelo, no mar de Bellingshausen, com o propósito de invernar – poucos tripulantes sabiam que seria esse o objetivo da viagem. Dois integrantes, noruegueses, inclusive; desenvolveram demência durante a longa noite antártica. Outros dois integrantes faleceram. Enfim, a viagem se tornou um estudo de caso sobre as consequências psicológicas da exposição (involuntária) ao inverno antártico (Guly, 2012). Essa foi, aliás, a primeira viagem de Roald Amundsen ao Polo Sul, e o norte americano que o acompanhava era justamente Frederick Cook, quem reivindicaria, em 1908/9, o pioneirismo a chegar no Polo Norte geográfico.

Virando o século, as expedições ao continente se tornariam mais frequentes. O secretário da *Royal Geographical Society* as distinguiu, não obstante, das missões ao Polo Norte: “The goal before their eyes is the Pole itself. That is no longer a subsidiary, but avowedly the main, object with which a large proportion of North Polar enterprises are now organized; as first one explorer and then another have to admit defeat, and others come forward to take their places, interest in the contest deepens. In the Antarctic region the situation is different.” (Keltie, 1904:375).

Em 1901, partia a Expedição Antártica Britânica (*Discovery*) e mais duas: a Expedição Nacional Alemã (*Gauss*) e a Expedição Antártica Sueca (*Antarctica*). Em 1902, a já mencionada Expedição Antártica Nacional Escocesa (*Scotia*). Em 1903, a Primeira Expedição Antártica Francesa (*Français*). Essas últimas partiram em auxílio à expedição sueca, mas possuíam aparatos e equipe científica para seguirem suas pesquisas de forma autônoma, caso Nordenskjold já houvesse sido resgatado - e assim foi, quando os navios alcançaram o sul, a tripulação já estava amparada pelo governo argentino, com o navio *Uruguay. Antarctica*, de Foyn, afundara perto da ilha antártica Paulet²².

A Expedição Antártica Britânica *Nimrod* foi lançada em 1907, sob comando de Shackleton. A Segunda Expedição Antártica Francesa, a *Porquoi Pas?*, foi lançada em 1908. Em 1910, aconteceu a grande disputa pelo Polo Sul: a Expedição Antártica Britânica *Terra Nova* e a Expedição Norueguesa *Fram* partem com poucos meses de

²² É possível ver os remanescentes arqueológicos dessa viagem, pesquisados por Dan Avango e equipe com a Universidade Tecnológica Lulea, em vídeo (porém ainda sem legendas) no link <https://www.youtube.com/watch?v=5I0alXhSoak&t=179s> e em ortofotografias e panoramas no site <https://antarctica.dh.gu.se/index.html#sites> (acessados em setembro de 2021).

diferença. Em 1911, e visitando o *Fram*, inclusive, os japoneses lançaram sua primeira expedição, Japanese Antarctic Expedition (*Kainan Maru*). No mesmo ano, a Australasian Antarctic Expedition (*Aurora*) e a Second German South Polar Expedition (*Deutschland*). As últimas expedições do período foram comandadas por Shackleton: em 1914, a Imperial Trans-Antarctic Expedition (*Endurance*), e 1921, a Shackleton-Rowett Expedition (*Quest*). A *Era Heroica* compreende dezessete expedições. A Inglaterra foi a principal atuante, com sete delas (Haddelsey, 2014:04).

A primeira expedição desse período reconhecidamente britânica, a *Discovery*, sofreu, como comentei, algumas resistências ao tentarem viabilizá-la. Foi preciso convencimento para que se investisse novamente em viagens ao sul, uma promessa vaga que, como o Polo Norte, poderia trazer poucos resultados em termos de recursos mineralógicos (Larson, 2017). Havia um Comitê Antártico criado em 1893 para estruturação da expedição, mas ela partiu apenas em 1901.

A demora na organização e os fervorosos debates sobre financiamento, antes da viagem e após a extensão do período que o navio esteve congelado na Antártica, sugerem que o Polo Sul tenha sido finalmente contemplado pelo afamado Império Britânico por alguma forte razão. Huntford (1987) atribui o apoio do governo à expedição pela disputa que o Império Germânico acabara lançando, não inadvertidamente: o Reichstag estava financiando a Expedição Antártica Germânica – a *Gauss*, que saiu inclusive no mesmo ano²³. Isso depois da conclusão da expedição *German Deep Sea*, anunciada com um navio e estrutura comparáveis ao HMS *Challenger*. O Governo Britânico propôs dobrar o valor arrecadado pela RGS para a expedição *Discovery*, quando essa tivesse atingido a sua meta.

²³ Nesse caso, há um descompasso notável entre as relações científicas dos dois países e as implicações políticas das expedições. Markham mesmo já havia convidado Neumayer, o organizador da expedição alemã, ao Sexto Congresso Geofísico Internacional de 1895. Ambos faziam parte do comitê que propôs uma resolução para a exploração científica antártica. Inclusive, no Sétimo Congresso Geofísico Internacional, Markham “definiu os campos de trabalho das expedições britânica e alemã” (Ludecke, 2003:37). As expedições estavam sendo organizadas em coordenação. Como Markham não conseguiu o financiamento facilmente, o argumento da rivalidade política funcionou a seu favor. Aliás, se notamos a demora da expedição britânica, a alemã parece um caso de estudo ainda mais interessante – Ludecke cita que Neumayer planejava uma viagem antártica alemã desde 1865. De qualquer forma, quando foi publicado o plano da expedição antártica germânica, em 1901, no *The Geographical Journal*, estava declarado que Gauss navegava sob a bandeira do Império, “The whole expedition is an undertaking on the part of the German Empire, emanating from the State Secretary of the Interior, Count von Posadowsky-Wehner”, e que os resultados da expedição “and the collections that may be obtained by it, are the property of the empire, which provides for their disposal”, inclusive os diários dos integrantes da expedição deveriam ser encaminhados para o líder, Erich von Drygalski (Drygalski, 1901:231).

A viagem era uma real prioridade da RGS, que havia inserido seus objetivos em um plano de trabalho de co-operação internacional envolvendo Alemanha, Suécia, Escócia, França e, como países base para estações meteorológicas, Noruega e Argentina. Todas as expedições entre 1901-1905 estavam compreendidas nesse planejamento, e apesar das rivalidades, era um plano mediado por canais diplomáticos de cada país. A RGS nunca havia investido tanto numa expedição, incluindo a generosa doação de um de seus membros, Llewellyn W. Longstaff (Jones, 2003:60; Crane, 2005:79). Foi assim que se iniciou a construção do navio *Discovery*, um RRS²⁴, e deu direito ao doador a indicação de um membro para compor a equipe – Longstaff escolheu o amigo de um de seus filhos, Ernest Shackleton²⁵. Era a primeira vez que o famoso explorador navegaria aos mares do sul.

A viagem aconteceu²⁶. Familiar com os modelos de expedição naval de 1850 e 1870, Markham inspirou a *Discovery* em modelos anteriores de viagens exploratórias, agregando poucas demandas científicas modernas (Holland, 1986:xv). Era uma expedição formada por poucos cientistas, em proporção à tripulação – apenas cinco - e relacionava objetivos de pesquisa geográficos, cartográficos, e observações meteorológicas a tarefas da equipe de oficiais navais. Houve, inclusive, uma grande polêmica quando foi negada a possibilidade de o geólogo John Walter Gregory assumir

²⁴ Um *Royal Research Ship*, aliás, o último de três mastros e casco de madeira a ser construído no Reino Unido (Savours, 2013)

²⁵ Shackleton conheceu Cedric Longstaff durante a Guerra Boer. É interessante que, após desentendimentos com Scott, durante a *Discovery*, Shackleton não voltará mais à Antártica com ele, organizando suas próprias expedições de fundo privado. *Nimrod* (1907-1909) foi financiada pelo industrial William Beardmore, um gigante da indústria bélica (principalmente submarinos e tanques de guerra), cujo nome foi dedicado a uma geleira (a gigante Beardmore Glacier). A *Imperial Trans-Antarctic Expedition* (1914-1917) foi financiada por James Caird, industrial de manufatura de juta, e Franck Dudley Docker, também da indústria bélica (mas produzia também motos, vagões de trem, etc), e Janet Stancomb-Wills, da indústria do tabaco. A última expedição de Shackleton, *Quest*, foi financiada por John Quiller Rowett, amigo de longa data, exportador de bebidas alcoólicas. Shackleton, desde sempre, organizava a logística das expedições enquanto procurava, incansavelmente, por patrocinadores. Para mais detalhes, indico <https://shackleton.com/blogs/articles/who-financed-shackleton-s-expeditions> (Acessado em agosto de 2021).

²⁶ E sua notícia cruzou todos os mares: “Uma expedição antarctica vai deixar dentro em pouco a Inglaterra, depois de um período que demorou nada menos de oito annos. Graças aos esforços da Sociedade de Geographia ingleza, e sobretudo do sir Clements Markham, poude-se reunir as 90.000 libras sterlinas necessárias à construcção e equipamento de um navio, *A Descoberta*, que está disposto, particularmente, a affrontar os perigos de uma exploração antarctica. A expedição occupar-se-á não somente de estudo de geografia, mas também de magnetismo, geologia, meteorologia e biologia. Muito contam os homens de sciencia sobre os resultados da expedição, principalmente se se puder, antes da partida, reunir as 15.000 libras precisas para o equipamento de um navio de munições que permittirá o prolongamento da companhia por mais um anno.” (O Commercio de São Paulo, 12 de maio de 1901, ed.02570, p.01).

o posto de diretor científico da expedição, a fim de dirigir a pesquisa em terra firme, e imposta a liderança de Scott também sobre esse aspecto, apesar deste estar menos preparado para a função (tanto a respeito do trabalho científico como do trabalho específico em ambiente polar). Gregory abdicou de sua participação na viagem.

O caráter de exploração geográfica que estava explícito na construção do navio, foi reforçado na organização da tripulação e do cronograma de viagem, e justificado como necessário para responder às expectativas dos investidores envolvidos na criação do fundo que a viabilizou. A conjuntura das decisões que enfatizavam essas características, atreladas ao discurso imperialista britânico, fazia das condições impostas por Gregory para uma organização alternativa onerosas e inviáveis, não compreendidas durante as deliberações da RGS. Deve-se considerar, então, a insuficiente articulação que o pesquisador teve com os membros do Comitê, especialmente os mais abastados, e a sua indisposição em flexibilizar a posição que ocuparia nessa disputa - os jornais logo colocariam em termos de “*Which will be the master? The scientist or the sailor*” (The Advertiser, 19 de junho de 1901, p.05).

Em 1905, pouco tempo após o regresso do navio sob o comando de Scott, com os navios de apoio Terra Nova e Morning²⁷, Markham resignou seu posto na Sociedade²⁸. O retorno da expedição fora conturbado, após o adiarem por um ano e novas campanhas públicas de financiamento se tornarem necessárias, as atribuições foram assumidas pelo próprio Império, medida vexatória que a RGS foi obrigada a aceitar²⁹. Em seu retorno, a *Discovery* foi recebida com muito entusiasmo popular, diferente do que aconteceu com a *Gauss*, que foi considerada uma derrota para o governo alemão, ao ficar presa no círculo polar (Ludecke, 2003:46). Em compensação, a seleção de fotografias produzidas durante a *Gauss* seria muito aclamada, ocupando a Exibição de Império Germânico em Louisiana Purchase Exposition, a Feira Mundial em St. Louis (Millar, 2013:91).

²⁷ O mesmo fabricante da Discoverey construiu o Terra Nova, em 1884, a Dundee Shipbuilders Company, uma empresa escocesa. Enquanto o Morning era um baleeiro construído pelo industrial Svend Foyn.

²⁸ Nos anos seguintes, Markham continuou como apoio no planejamento da Expedição Antártica *Terra Nova* (1909-1911), liderada por Scott, novamente, a qual, de fato, alcançou o polo sul geográfico com um trágico desfecho, como sabemos.

²⁹ Depois de tentar levantar doações para os navios de apoio, como com os concertos na Grosvenor House. *Concert in aid of relief ship for Discovery, DUNIH 1.525, disponível em https://www.dhtcollections.com/item/Brand_ConcertinaidofreliefshipforDiscovery_450_0_25903_4.htm !* (Acessado em junho de 2021).

Na inauguração da exposição *Discovery*, na galeria Bruton, toda essa *assemblage* emergia. No catálogo³⁰ há uma breve narrativa sobre a organização da viagem e seus financiadores, assinada pelo curador Paul George Konody, especialista em arte renascentista e crítico de arte para um dos periódicos de Harmsworth, o *Daily Mail*. Alternando ilustrações de produtos entre suas páginas, divulgava fábricas e comércios apoiadores da empreitada: fornecedores de suprimentos como farinha e mostarda (Colman's), suco (Lescher & Webb), chocolates (Cadbury's), biscoitos, inclusive para cachorros (Spratt's), roupas (Jaeger), entre outros.

A relação publicitária com marcas de suprimentos extravasou a simples citação de logotipos nos materiais das expedições polares produzidos *a posteriori*, tornando-se parte, de forma apenas aparentemente espontânea, dos cenários das fotografias na Antártica – fenômeno muito expressivo nas expedições britânicas, mas também observado na francesa *Pourquoi pas*, por exemplo. A promoção fotográfica se estabeleceu como uma modalidade de contrapartida aos patrocínios (Millar, 2013:31).

Fotografia 13 - Publicidade na Antártica - Clissold fazendo pães (Ponting, 1911)



³⁰ Disponibilizado pelo Dundee Heritage Trust em https://www.dhtcollections.com/item/Brand_DiscoveryExhibition_443_0_28615_1.html (Acessado em novembro de 2020).

Fonte: https://natlib.govt.nz/records/23154476?search%5Bi%5D%5Bname_authority_id%5D=-122215&search%5Bpath%5D=items (Acessado 20 de junho de 2021)

The Sphere, *The Graphic*, *Westminster Gazette*, e outros periódicos londrinos, publicaram fotos da exposição como um convite ao público, que poderia frequentá-la de quarta-feira a domingo. Assim, encerrava-se um ano eclético na galeria, que havia recebido as aquarelas de Stephen Baghot de le Bere, as esculturas de Courtenay Pollock, os posters da Messers. Spottiswoode & Co., o ilustrador Aubrey Beardsley³¹, numa temática diversa. Não encontrei registros de exposição de fotografias na Bruton antes das antárticas, o que pode se relacionar ao fato delas estarem rodeadas por muitas outras coisas (*The Graphic*, 12 de novembro de 1904, p.13).

Posavam ordenadamente, nas salas da galeria, 484 itens da viagem ao extremo sul: sapatos, bandeiras, caiaques e objetos curiosos. Imagens conformavam a maior parte de tais itens, 175 fotografias em preto e branco entre 200 desenhos, detalhadas e coloridas aquarelas.

Sem muito sucesso, as fotos não venderam bem, gerando em Scott um profundo incômodo (Wilson, 2001:23). O fundamento das expectativas do capitão pode ter sido, talvez, a singularidade do contexto e ineditismo da viagem - alvo que fotógrafos de paisagens (ou *views*, expressão que havia se disseminado no campo fotográfico) desde o século anterior perseguiram. A busca por *views* impulsionou editoras como *Lerebours* a enviar daguerreotipistas à Grécia, Palestina, Egito, Algéria, Núbia, etc., “daguerreotipando por aí como leões” (Vernet *apud* Gernsheim, Gernsheim, 1969:115), uma expressão que faz jus à expansão colonialista que a fotografia acompanhava, mapeando, classificando e apropriando territórios “exóticos” aos termos do domínio europeu. Os *Royal Engineers*, por exemplo, aplicavam com trivialidade surveys fotográficos de paisagens para caracterizar e delimitar territórios colonizados (Ryan, 1997:89; Haworth-Booth, 1984:114).

É a partir do reconhecimento de tais conexões íntimas com o colonialismo que *paisagem* opera como verbo, não como substantivo, na definição de Mitchell (2002). Não como um gênero fotográfico, e sim como um *medium*, uma formação histórica que

³¹ Exposições elencadas pelos pesquisadores da London Gallery Project, disponíveis em <https://www.19thc-artworldwide.org/fletcher/london-gallery/data/pages/as523.html> (acessado em junho de 2021).

ele chega a caracterizar, com Marx, de *commodity fetichizada* (2002:15). Historicamente, *paisagem* emerge em uma tradição pictórica que se expressava em pintura e literatura, numa vasta produção, e implica uma estética compartilhada com diversos tipos de mídia impressa, como a litografia e a gravura (Snyder, 2002:177). Como comenta Jacobs,

In most languages, the word has the double meaning of both a “piece of land, region” and an “image” representing such a piece of land. This double meaning is telling. It focuses our attention on the fact that landscape has not exclusively been a piece of the environment or nature, but has been, from the very first, dependent on its structuring by human presence and by the gaze in particular.

The importance of landscape and nature in nineteenth-century literature, painting, and photography was also endorsed by new aesthetic concepts, which originated in the late eighteenth century, on the eve of industrialization and shortly before the inception of photography. New notions, such as the sublime and the picturesque, presented the natural site not only as an ideal setting for beautiful or heroic acts, but rather as a primary source of meaning in itself. Throughout the nineteenth century, many photographers were eager to demonstrate that their new medium was perfectly suitable for visualizing these new sensibilities and to create photographic equivalents of literary and pictorial evocations of nature. (2008:819).

As fotografias de paisagem se tornaram itens de consumo da classe média ascendente durante a era vitoriana – e as exposições em galerias eram uma estratégia de comercialização da arte que havia impulsionado estilos antes não considerados pela Academia (Fletcher et al, 2017; Fletcher, 2011). Com a virada do século e a transição ao edwardianismo, informações sobre arte (e cultura visual) eram ainda mais disseminadas nos tabloides (Fletcher, 2005:157). Esse pode ter sido outro fundamento das expectativas de Scott, como era uma das bases de viabilização da expedição, as práticas de consumo de imagens que se desenvolviam e a longa disseminação das fotografias

como objetos de valor e prestígio³², a partir da Grande Exposição de 1851, tendo sido propriamente a rainha Vitória e o príncipe Albert os patronos da Royal Photographic Society of London, fundada em 1853 (Taylor, 1987:14).

As fotografias de paisagens antárticas da *Discovery*, e especulo a partir do que Edwards (2008) observa sobre as imagens científicas, articulavam elementos circulantes em diferentes espaços discursivos: estavam inseridas na narrativa das expedições exploratórias nacionais e na narrativa de uma empreitada científica; na narrativa das fotografias de paisagens, que resgatavam características da estética romântica e do sublime; na narrativa dos objetos que se adequavam a galerias comerciais de arte, em diferenciação da Academia.

De tal forma, tomavam as paredes como exposição artística, mas diferente das que o movimento de fotógrafos amadores se esforçava para promover, desde a exposição internacional de Hamburgo (que contou com mais de seis mil praticantes), tanto em intenção como em linguagem. As fotografias da *Discovery* conseguiam ser registros científicos em seus próprios termos, com a *aura* que se exigia, condição pela qual migraram para relatórios técnicos. Aproximavam-se, ao mesmo tempo, das exposições de explorações científicas projetadas para entretenimento e divulgação de projetos nacionais em grandes feiras, mas tendo ausente em suas imagens um motivo fundamental - o *outro etnográfico* (Pyne 1998:68-69)³³.

A Antártica emerge ao ocidente como uma região inóspita – sob o critério da presença humana, e uma presença humana específica. Antes das expedições que criaram tantas imagens fotográficas, havia milhares de pessoas circulando pelas penínsulas do

³² Em 1853 o Museu Britânico contratou seu primeiro fotógrafo, Rorger Fenton, para criar um *corpus* fotográfico dos trabalhos artísticos do acervo. A fotografia se dispôs rapidamente à serviço da arte – e da História da Arte, reproduzindo e divulgando obras, mesmo que estivessem longe ainda de se parecerem e agirem como réplicas. Em realidade, como situa Codell (1991:08), o primeiro trabalho da área a ser ilustrado com calótipos teve essas imagens transformadas em gravuras para impressão, “because they appeared to the publishers and spectators as clearer and more legible than photographs which then were blurred and blotchy”. Tratava-se do *Annals of the Artists of Spain (1847-1848)*, de William Stirling. Houve um período em que a fotografia se dedicaria, de sobremaneira, a vender impressões como réplicas de obras de arte, mas em paralelo a isso, continuavam os esforços por provar o seu potencial artístico específico (ver Gernsheim, 1974).

³³ A expectativa de encontrar pessoas vivendo no extremo sul persistia em relatos dos viajantes. Maddison analisa criticamente tais relatos como a expressão da normatização da presença indígena como “acompanhamento” das empreitadas coloniais (2020:151): “Indeed, such an awareness of this absence seems to have profoundly shaped the ways in which many explorers responded to their Antarctic experiences. Borchgrevink comments at one point that the ‘centuries of heaped up solitude’ in Antarctica shaped his experience of the landscape. In doing so, he was expressing both an existential and an historical loneliness generated by being in a place without a pre-existing population or human history. Captain Scott felt a similar sense of loss and absence in the ‘vast ice-“solitudes’ and the ‘frowning desolation of the hills’ around McMurdo Sound in 1902.”

continente, os baleeiros e foqueiros, operários de um sistema de exploração. Como enfatiza Maddison,

Between 1750 and the end of the ‘Heroic Age’ in the 1920s, around 15000 people went to Antarctica and the sub-Antarctic islands. Despite this, Antarctic historians have collectively, and without exception, deemed that experiences of around 100 of these people were historically significant. Compounding the emphasis, about half or more of this latter group are minor actors, only present because of the support role they play. As a result, historians have placed several handfuls of people at the centre of ‘the Antarctic drama’. The vast majority of the people who went to Antarctica remain apparently unknown to history, unmentioned on by historians, and thoroughly neglected in Antarctic historiography. (2011:01)

Fotografias 14 e 15 – Duas fotografias de baleeiros (entre 1882-1910)



A ausência desse “outro” tem implicações sobre a análise das fotografias antárticas como imagens coloniais divergentes e, em certo sentido, impulsiona a crítica à dialética narcisística que mostra o “outro” exótico a fim de revelar o próprio “eu”, frequente na interpretação produzida por pesquisas de imagens coloniais. Tal constructo teórico é bastante complexo e ainda assim arrisca escapar-lhe o aspecto não-representacional da fotografia: as estabilizações de mundos que emergem e circulam com facilidade e mundos que sufocam, e que precisam, com o girar dos moinhos da história, tornar-se visíveis, em outras estabilizações, para sobreviver. Imagens técnicas escapam ao “como se” da representação e transbordam filtros da interpretação, aquela volição que Sontag (2013) acusa ser tão insuficiente, apesar de se virem subjugadas, até mesmo algoritmicamente, a tais filtros.

Há na Antártica uma multiplicidade de presenças humanas e não humanas que pode ter escapado das imagens e discursos historiográficos dominantes, em registros que desvanecem em sua restrita circulação. A ausência de marcas agenciais (re)conhecíveis, e por essa razão, visíveis (me inspirando evidentemente no pensamento de Lagrou, 2007:537), enfatizava o ineditismo da presença dos exploradores anglo-europeus nos confins da terra e um novo começo imbrincado na própria materialização e disseminação da imagem fotográfica, afinal, “inside the Antarctic there were no cave paintings to attest to humankind’s tentative emergence among the beasts, no early architectural ruins, no paths worn into the landscape and no human signature to inscribe matter before the arrival of the camera.” (Yusoff, 2010:52). Algumas análises sugerem que esse último aspecto pode ter provocado na própria paisagem antártica a representação do “outro” oposto à civilização, como esperado nos encontros coloniais. Cito a de Yusoff, a analisar imagens em que foram registrados os impactos que a paisagem causava aos corpos civilizados e heróicos, como cicatrizes resultantes de algum conflito (Yusoff, 2007).

Havia diferentes fundamentos para as expectativas de Scott sobre a exposição e a venda das fotografias, compreendendo as diversas intersecções de espaços discursivos, no sentido de Krauss (1982), que garantiam ampla circulação. As práticas fotográficas, pouco a pouco, faziam emergir um continente que se distinguia de suas próprias penínsulas e ilhas - e de suas dinâmicas exploratórias. Mas tal projeto fotográfico encontraria, ao voltar à Europa, outros percalços para a sua circulação, como foi publicado no *The Sphere*,

All around the galleries are arranged an attractive series of photographs and water-colour drawings by members of the expedition. The water-colour drawings are very interesting from the colour effects which have been recorded in this way. Photographs of Antarctic scenes are apt to give the untravelled the idea that the effects of nature in the Polar regions are of a monotonous black-and-white character, but these paintings serve to correct that impression. The photographs of penguin rookeries are especially interesting; their attitudes are in many cases extremely comic owing to the erect pose which the birds assume (...)³⁴

³⁴ *Relics from the furthest South* – Interesting objects and Pictures brought home by the “Discovery” and now Exhibited in Bruton Street. In. *The Sphere*, 19 de novembro de 1904, p.172

Algum dia entre 21 e 25 de fevereiro de 1874,

em algum lugar do Círculo Antártico

Expedição *HMS Challenger*

Movendo 240 pessoas por mais de 127 mil quilômetros, a expedição Challenger fez do sul antártico apenas uma pequena parte de sua missão oceanográfica - três semanas dos quatro anos de viagem. E foi o suficiente para mudar a percepção sobre os oceanos com a teoria de uma subcorrente antártica, relacionando a migração de criaturas abissais e as leituras de temperatura da água. Como resume Larson, “a expedição Challenger virou o mundo de cabeça pra baixo em relação a como os europeus tradicionalmente o viam, tiraram a Antártica da periferia da circulação oceânica e a colocaram no centro” (2017:101), o que permitiu que o contexto fosse compreendido como regulador do clima global³⁵.

Os icebergs, numerados e catalogados diariamente até se multiplicarem em uma completa confusão na observação dos cientistas, forneceram a análise material na qual Antártica emergiu, enfim, como massa de terra continental, sólida e contínua – com “os fragmentos de feldspato, quartzo, granito, ardósia, gnaiss e outras rochas minerais” recolhidos na draga e que provinham dos “icebergs oriundos das geleiras da Antártica” (Larson, 2017:102).

Oito fotografias de icebergs em mares do sul parecem ter sido as primeiras imagens técnicas divulgadas do contexto antártico. São imagens que mostram, com grande contraste, uma paisagem notadamente inóspita em preto e branco. As cores, subtraídas desses registros, transbordavam nos relatos escritos, inundando-os de azul cobalto e outras intensidades de tons frios das cavernas e das gretas, observadas do navio, ou gradações de sombras que faziam parecer possível um iceberg intensamente preto, como basalto (Thomson & Murray (1965:433) *apud* Codling, 1997). A expressão cromática das fotografias era insuficiente.

Fotografias coloridas não haviam ainda se estabelecido como práticas comuns, embora existissem patentes de processos que resultavam no registro de um espectro

³⁵ Tal compreensão fundamenta o estatuto da Antártica como laboratório científico. Foi a partir das correlações entre atividade científica local e conhecimento ambiental global, que se enfatizou a legalidade da atividade científica no continente, como inscrito no Tratado Antártico, de 1959.

maior de cores. Projetando três fotografias sobrepostas, cada uma realizada com um filtro diferente (vermelho, verde e azul), era possível visualizar com o *lantern slide* (uma espécie de projetor bastante popular no século XIX), uma imagem colorida, nas pesquisas de James Clerk Maxwell. Só que esse feito parece ter sido um acidente, e não um resultado consistente, como enfatiza Alschuler,

In 1861 there were no films sensitive to red or yellow light and most were barely sensitive to green light. So how did the three colors record to give a true color image? In 1961 Ralph M. Evans showed that the red filter Maxwell used also transmitted light in the ultraviolet, to which the film was sensitive, and which was well reflected by the ribbon. The film was exposed until the negative was usable and by chance its contribution to the colors gave a “red” which was about right. (2008:318-319).

Semelhantes ao princípio apresentado por Maxwell, os processos que registravam separadamente as cores, sobrepondo-as depois, foram nomeados por du Hauron (1869) de *aditivos*. Em contraposição, havia os processos *subtrativos*, os quais consistiam em camadas de emulsões sensibilizadas diferentemente, cada uma capturando cores distintas que, enfim, se complementavam (Alschuler, 2008). Nesse caso, eram testadas emulsões compostas com sensibilizadores diversos, permitindo o registro de radiações não contempladas por emulsões isocromáticas, essas sensíveis especialmente à ultravioleta e à azul. Emergiram os corantes em placas de colódio, com a emulsão ortocromática de Vogel (1870), sensíveis ao espectro verde. Tais modificações proporcionaram negativos mais sensíveis na fotografia em preto e branco, diminuindo o tempo de exposição e aumentando a variação tonal, produzindo imagens com maior definição.

Placas ortocromáticas foram opções frequentes para registro em preto e branco do continente, como na expedição *Terra Nova*, por exemplo. Extremamente sensíveis à região azul do espectro cromático, nessas imagens o céu poderia facilmente ficar super exposto (branco!), enquanto o vermelho, por outro lado, remeteria ao preto. Tal efeito deixa os retratos feitos por Ponting impressionantes, com sombras se formando sobre

pele queimada de frio, e os olhos, quando azulados, chegam a parecer translúcidos em contraste com as marcas de queimadura (Fonte: Arty.net).

Fotografias 16 e 17 – Retratos na expedição Terra Nova (Ponting, 1911)





O início do século XX acompanhou o lançamento de numerosas tecnologias para o registro de espectros mais amplos em fotografia, a partir de pesquisas sobre imagens de fato coloridas, como as placas pancromáticas, conhecidas pela sensibilidade a mais cores do espectro cromático. Depois de mais de uma década dos testes iniciados com o Kromoscopia de Frederick Ives, tais placas foram comercializadas pela Wratten & Wainwright, de Londres (Gernsheim, 1974:523).

Ilustração 02 – Imagens fotográficas do anúncio de placas Ortocromáticas



Fonte: Kodak, 1916:06

Os anúncios de placas pancromáticas frequentemente apresentavam fotos comparativas com as placas ortocromáticas. Nesse caso, publicado pela Kodak em 1916, um tapete em fundo verde escuro com desenhos em vermelho. Para que as cores sejam apresentadas em distintos tons neutros, além da placa pancromática, sensível a um espectro mais amplo, filtros deveriam ser utilizados. Com essa peça, um filtro verde absorveria o vermelho, enfatizando o verde, um filtro laranja absorveria o verde, enfatizando o vermelho. A configuração da imagem dependeria, portanto, do equilíbrio de absorção escolhido pelo fotógrafo (Kodak, 1916, p.06).

Em 1907, havia outra possibilidade que se disseminou rapidamente: a *autochrome* (“autocromo”). Esse se relaciona a um conjunto de experimentos derivados de um processo criado por Lippmann em 1891, que, professor de física na Sorbonne, por mais de doze anos tentava compor uma emulsão que confirmasse a natureza ondulatória da luz. Foi possível registrar não apenas as cores, mas imagens de grande resolução, com capacidade de permanência. Lippmann não patenteou o processo e os

irmãos Lumiere dedicaram-se a industrializá-lo, sem sucesso. Mas, inspirados por tais experimentos, Auguste e Louis Lumiere desenvolveram e patentearam o *autochrome* em 1904.

O processo consistia, simplificando muito, em chapas de vidro cobertas por uma mistura de pequenos grãos de amido de batata colorizados e sensibilizados, fixados com uma espécie de verniz. Carvão em pó, aplicado com um spray, preenchia as lacunas entre os grãos, impedindo a luz de passar por elas. Sobre essa composição era adicionada uma camada de emulsão de gelatina para fotos em preto e branco, como detalha Alschuler (2008:321; 2002), lembrando que foi o processo fotográfico colorido mais utilizado até serem inventados os processos cromogêneos na década de 1930.

A paisagem antártica colorida emergiu fotograficamente com os autocromos e o fotógrafo Herbert Ponting, também na expedição *Terra Nova*. A intenção de registrar fidedignamente as cores do continente foi anunciada nos jornais *Daily Mail* e o *The Times Saturday*, em 1910 (Watkins, 2018a:04). Da primeira expedição de Scott para a Antártica, que resultou na exposição *Discovery*, havia apenas uma tentativa de fotografias coloridas³⁶, e alguns trabalhos experimentais – mas nenhuma imagem fotográfica colorida publicada, e nenhum fotógrafo profissional na equipe.

Em 1909, Cecil Meares³⁷ apresenta Scott à Ponting, que havia fotografado no front da Guerra Russo-Japonesa poucos anos antes. Em 1905, Ponting havia se tornado membro da Royal Geographical Society, suas fotos da guerra foram publicadas no Japão e em Londres, e ele também lançou uma publicação de fotografias, o livro *Camera Pictures of the Far East*, como aponta Arnold (1971:33), que foi bastante elogiado pela crítica. Era um momento brilhante da carreira do fotógrafo:

³⁶ As fotos coloridas de Koettlitz são um caso misterioso na história das imagens Antárticas. Jones publicou uma lista com as datas e os temas das 58 fotografias coloridas feitas por ele, entre 1902 e 1903, mas não se sabe onde estão, tampouco a câmera utilizada. A autora sugere que havia ordens de Scott para não se fazerem impressões dessas imagens, sem citar fontes. Sugere também que elas devem ter sido devolvidas à Koettlitz, ou, caso estivessem entre as doações da família ao Dover Museum, que podem ter sido destruídas nos ataques sofridos pelo prédio durante a Segunda Guerra Mundial (2011:178).

³⁷ Cecil Henry Meares foi um militar britânico recrutado para a expedição Terra Nova. Foi o responsável pela negociação de cachorros e pôneis, que seriam transportados da Sibéria até Nova Zelândia, para depois seguirem à Antártica (agora entende-se os nomes dos pôneis). Ele resignou da expedição em 1912, possivelmente por desentendimentos com Scott (Huntford, 2010:434).

(...) his photographs were displayed at conversaciones of the Royal Institution, at the Canadian National Exhibition of 1909 and at the 1909 Dresden International Exhibition. The last was the most ambitious and comprehensive exhibition of photography held up to that date (...) (1971:34).

O autor menciona que Ponting enviou para a exibição de Dresden impressões de carbono de 60in x 40in (equivalente a 152,4cm x 101,6cm), algo que um dos organizadores comentou nunca ter visto antes – e o rei da Saxônia comprou seis das doze fotografias expostas (1971:35). O fotógrafo foi enfim recrutado para a expedição antártica como o integrante mais bem pago. E apesar de não ter acompanhado toda ela, simulou situações a fim de registrar cenas que aconteceriam quando estivesse ausente.

À revelia de sua inquestionável capacidade técnica e seu empenho sobre imagens coloridas, entretanto, os eventos da viagem e as temperaturas extremas sobre os autocromos de Ponting impactaram negativamente os resultados, ocasionando fotografias muito manchadas (Scott, 2006:178). O fotógrafo menciona que os próprios fabricantes, que o presentearam com os autocromos para viagem, não tinham muita confiança de que as placas preservariam sua qualidade por mais de alguns meses – e no momento do uso, elas já estavam bastante desgastadas (Ponting, 1922:118).

Fotografia 18 – Autocromo de Ponting, 1911



A Antártica emerge em tons de rosa e lilás, porém consideradas, muito manchadas, as imagens não são divulgadas.

Fonte: <https://searchthecollection.nga.gov.au/object?uniqueId=169044> (Acessado em janeiro de 2021)

Com experiências difíceis na fotografia colorida, mantiveram-se mais praticadas as técnicas de coloração específicas para cada tipo de positivo, bastante valorizadas no mercado fotográfico. Werge, importante fotógrafo britânico, viajou pelos Estados Unidos mais de uma vez ministrando cursos e preparando pigmentos para os daguerreotipistas (1890:55), e localizava poucos profissionais competentes nessa atividade, embora ela estivesse se popularizando. A expressão cromática da fotografia,

da pintura e aquarela, continuaria incomparável, ainda que fosse alvo comum de comparação e da incompletude da primeira, como vimos no comentário do *The Sphere*.

Em paralelo aos autocromos, Ponting recorreu a tais técnicas de colorização em impressões e slides. Pediu auxílio de Wilson, o ilustrador da expedição, no manejo das tintas da Kodak. Em terra, enviou imagens para serem colorizadas em Raines & Co (Watkins, 2018b:447)³⁸, onde depois foram feitos os slides antárticos de Frank Hurley (fotógrafo da Australasian Antarctic Expedition (*Aurora*, 1911-1914), liderada por Douglas Mawson, e da Imperial Trans-Antarctic Expedition (*Endurance*, 1914-1917), liderada por Ernest Shackleton) (Dixon, 2007:66)³⁹. Frederick Cook, que fotografou na expedição *Belgica*, também optou por colorir posteriormente 12 imagens selecionadas para publicação de seu diário (1900)⁴⁰ (Millar, 2013:47).

Ainda que as práticas de fazer imagens apresentassem diferenças cromáticas significativas, havia, na Antártica, uma similaridade na produção das diferentes imagens coloridas. Codling analisa algumas ilustrações de John James Wild, o artista oficial da expedição *HMS Challenger*, e aponta que, assim como Edward Wilson, nas expedições britânicas *Discovery* e *Terra Nova*, é provável que as aquarelas também tenham tido suas cores subtraídas num primeiro momento: “This is indicated by the way the washes have been laid, and also by the technical difficulties of using the médium outside in the Antarctic temperatures” (2014:193). Em uma anotação de Wilson, podemos entender como eram feitas essas descrições,

³⁸ Pelo resto de sua carreira, Ponting não desenvolveu um interesse muito maior em fotografias coloridas, conforme a sua biografia. Arnold (1971:100) menciona que, ao assumir a direção da Chromatic Film Printers, em 1918, ele não foi movido pela atividade principal dessa, como diz o nome, dedicada a reproduções coloridas, e sim, por um projeto desenvolvido na empresa, que, com a sua colaboração, resultou no *Kinatome projector*. Ele e o parceiro de trabalho George Ford desenvolveram também a *Variable Controllable Distortagraph* – um aparato de entretenimento que distorcia caricaturas ou cenas, que foi usado inclusive com Charlie Chaplin, etc.

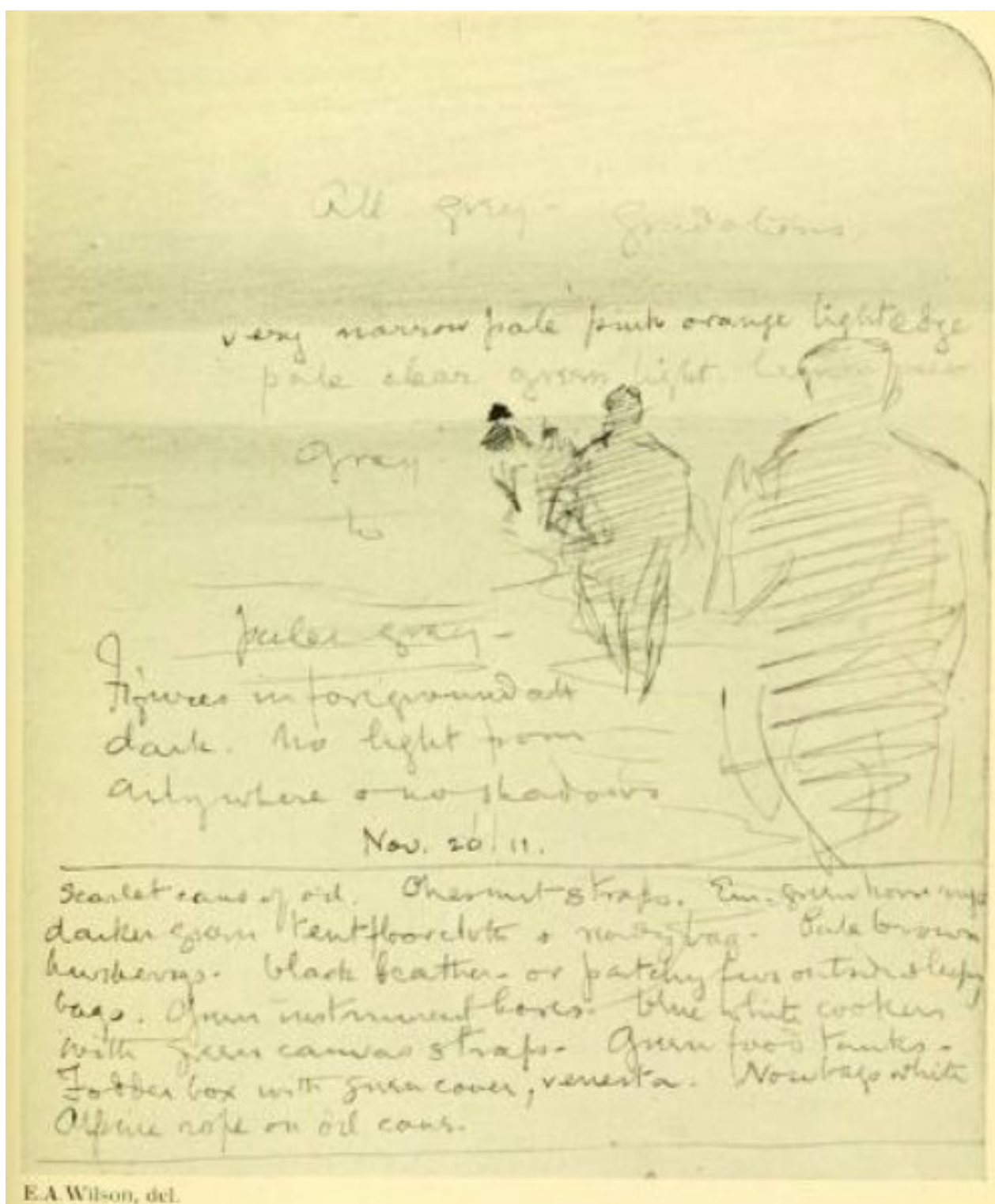
³⁹ Hurley desenvolveu fotografias coloridas, em 1915, utilizando o processo Paget, ver <https://davidarnoldphotographyplus.com/2016/01/25/frank-hurley-antarctica-the-kodak-vest-pocket/> (Acessado em junho de 2021).

⁴⁰ Como argumenta Millar (2013:47), “In having his photographs coloured for publication, Cook was also seeking to shift his representation of Antarctica from a monotony where ‘all [was] cold and white and wearisome’ (Cook 1900, p. 386), to a retouched version that might be more appealing to his readers.”. Ela complementa, relembando o processo complexo de publicação de tais imagens: “the hand-coloured photographs, quite astonishingly vivid, but Cook wrote that ‘the success attained by the artist, the engraver, and the printer ... has been an agreeable surprise to me’ (1900, p. xv)”.

(...) calm all day and at noon we had for three hours the finest colours imaginable all over the sky. Out all afternoon making sketches at temp -13°. Painting the remainder of the day. This evening we had one of the finest aurora I have ever seen. Very brilliant curtains + moving very rapidly – colour lemon green + wherever the movement was most rapid the edges advancing – and the lower borders were crimson red (Wilson 28 April 1911, MS.234/3 Journal *apud* Watkins, 2018b:446).

Era comum que os ilustradores fizessem apenas esboços, tomando notas sobre as cores para produzi-las após os eventos, dependendo, portanto, das condições internas dos ambientes nos quais a imagem se desenvolvia, como aponta também Watkins (2018b). Isso significava balizar os efeitos da luz de acetileno dos abrigos sobre a temperatura dos pigmentos escolhidos, como enfatizava Wilson, “(...)In looking at them you must remember they were all done by artificial light – acetylene and so they look queer by daylight – the blues and yellows are apt to go wrong” (*apud* Watkins, 2018b:448).

Ilustração 03 – Desenho de Wilson com anotações cromáticas



É interessante notar que tanto em slides, fotografias e filmes, como em aquarelas, as cores eram integradas na composição conforme anotações e descrições dos eventos. A reconfiguração material que ocorre é, portanto, a organização de dados cromáticos *in situ*, a adição posterior do pigmento, intermediada em alguns casos por profissionais que não estiveram no continente, e em imagens selecionadas. Como “cores liminares”⁴¹ e “camada interpretativa”, na argumentação de Watkins, se relacionariam então à interpretação tardia e à dependência da memória (2018a:11). A autora aponta dois aspectos do contexto que precisam, de fato, ser mencionados: a importância das cores nas *ilustrações científicas*, como aspecto realístico, e a importância das cores no *cinema*, como função expressiva, ou mesmo lírica.

Agindo com o aspecto da comunicação e publicização, há a capacidade dos dispositivos em propor expressões apenas monocromáticas - no geral, as fotografias antárticas circulam em gradações de preto e branco. Nos relatos de Ponting (1922), há a preocupação em divulgar a viagem aos britânicos com grande engajamento e em manter as imagens em circulação por mais tempo⁴² (Downing 2014:37), com a cor performando a função expressiva mencionada, que Millar (2013) e Watkins (2018a; 2018b) relacionam continuamente com o sensacionalismo, inspiradas em Dixon (2003, 2006, 2012).

Watkins desenvolve o argumento de que a liminaridade da cor na paisagem “is linked in exhibition with spectacle and geography as the cultural ordering of a unfamiliar territory – visualised as an abstract and “atemporal white space” – its mediation and expression for a Western audience; the fleeting effects of colour express the temporality of landscape” (2018a:12). Analisando as colorações do filme *The Great White Silence* (1924), de Ponting, tingido, tonalizado e pintado à mão, a autora sugeriu um padrão no qual

(...) the arrangement of colour tints and tones delineates areas associated with inhabitation - the ship, the Winter Base Hut and the

⁴¹ O argumento de Watkins segue o seguinte: “Liminal colours – not directly registered but signalled through a configuration of different media – trace a delicate combination of interests in the scientific study of landscape and its elaboration as spectacle, a balance that persists in the exhibition of early non-fiction film” (2018a:02)

⁴² Na obra de Ponting, há outras adições: cortes, sobreposições, retoques, legendas e, no caso de sua filmografia, a adição de músicas. Ponting comprou os negativos do filme da Gaumont Company em 1914 (Watkins, 2018:22) e lançou as diferentes versões ao longo das décadas: *With Captain Scott, R.N. to the South Pole* (pt 01 e 02, 1911 e 1912), ainda em preto e branco, *The Great White Silence* (1924), tingido e tonalizado, *90 South* (1933), com áudio sincronizado.

fall of flash light – in sepia and yellow tones from those associated with the Antarctic wildlife which predominantly appear in a green hue. The colouring of Ponting’s work relates to instructions scratched into sections of blank film which were attached to the images and film fragments (2018a:10).

Em tal constatação, as decisões sobre as cores das imagens antárticas remetem à dialética do exotismo e da familiaridade, à elaboração narrativa da criação de intimidade com uma paisagem cujos atributos emergentes e reforçados são: *inóspita*⁴³ e *selvagem*. Esses atributos são conceitualizados ao longo do século nos debates diplomáticos⁴⁴ (Hemmings, Chaturverdi, Leane, Liggett, 2015; Hemmings, 2003; Codling, 2001; Tin, Roura e Hemmings, 2008), e emergem também *imagicamente* (para entender a magnitude das imagens nessas concepções, ver os *surveys* da pesquisa de doutorado de Summerson, 2013), por vezes considerados constructos políticos muito complexos e filosóficos (Bastmeijer, 2007; 2008) para sustentarem medidas efetivas sobre a sua proteção ambiental.

A dialética exotismo/familiaridade não busca necessariamente uma resolução, pois, articulado ao seu abismo, é fundamentado o discurso de *expertise* de exploração – quanto mais exótica e selvagem, melhor a performance dos exploradores. Movendo a

⁴³ Novamente lembrando Maddison (2020:152), dessa vez citando o seu argumento de que o sentimento de estar em terra não habitada era engajado nas observações a respeito do impacto e da presença das expedições, em alguns relatos, “Captain Scott, observing the activity at Hut Point, noted that, ‘For one brief moment the eternal solitude is broken by a hive of human settlement’ (1905, vol. 1, p. 308). Not too far away in space and time, Amundsen was deploying a similarly comforting set of resonances. At Framheim, the expedition base on the Ross Ice Shelf, ‘The smoke rose gaily from the shining black chimney, and proclaimed that now the Barrier was really inhabited ... It is a little thing but nevertheless it means so much’ (Amundsen 1912, p. 198). The Norwegian later confided to his diary that, ‘It is strange indeed here to go outside in the evening and see the cosy, warm lamp-light through the window of our little snow-covered hut, and to feel that this is our snug, comfortable home on the formidable and dreaded Barrier’ (p. 254). When members of the Shirase expedition found themselves ‘amidst the vast and lonely wastes of Antarctica, thousands of miles from any other human being’, they became ‘anxious, lost, and enveloped in a thick white fog, and these eerie echoes [of whales blowing in an unknown bay in the ice edge] struck horror into our hearts and left us with a feeling of dreadful awe’. Even the calls of a rescue party took a while to assimilate – a voice ‘faint and far away and sounding like a lost soul calling from the pit of hell’ (SAESA 2011, p. 177).”. O autor relaciona os relatos japoneses com uma noção de tempo imemorial, “with no memorials or memories to anchor it in chronology”.

⁴⁴ Impulsionado pelo próprio Tratado Antártico (1959), que apresenta, entre os valores a serem protegidos, no artigo 3: “The protection of the Antarctic environment and dependent and associated ecosystems and the intrinsic value of Antarctica, including its wilderness and aesthetic values and its value as an area for the conduct of scientific research, in particular research essential to understanding the global environment, shall be fundamental considerations in the planning and conduct of all activities in the Antarctic Treaty area”

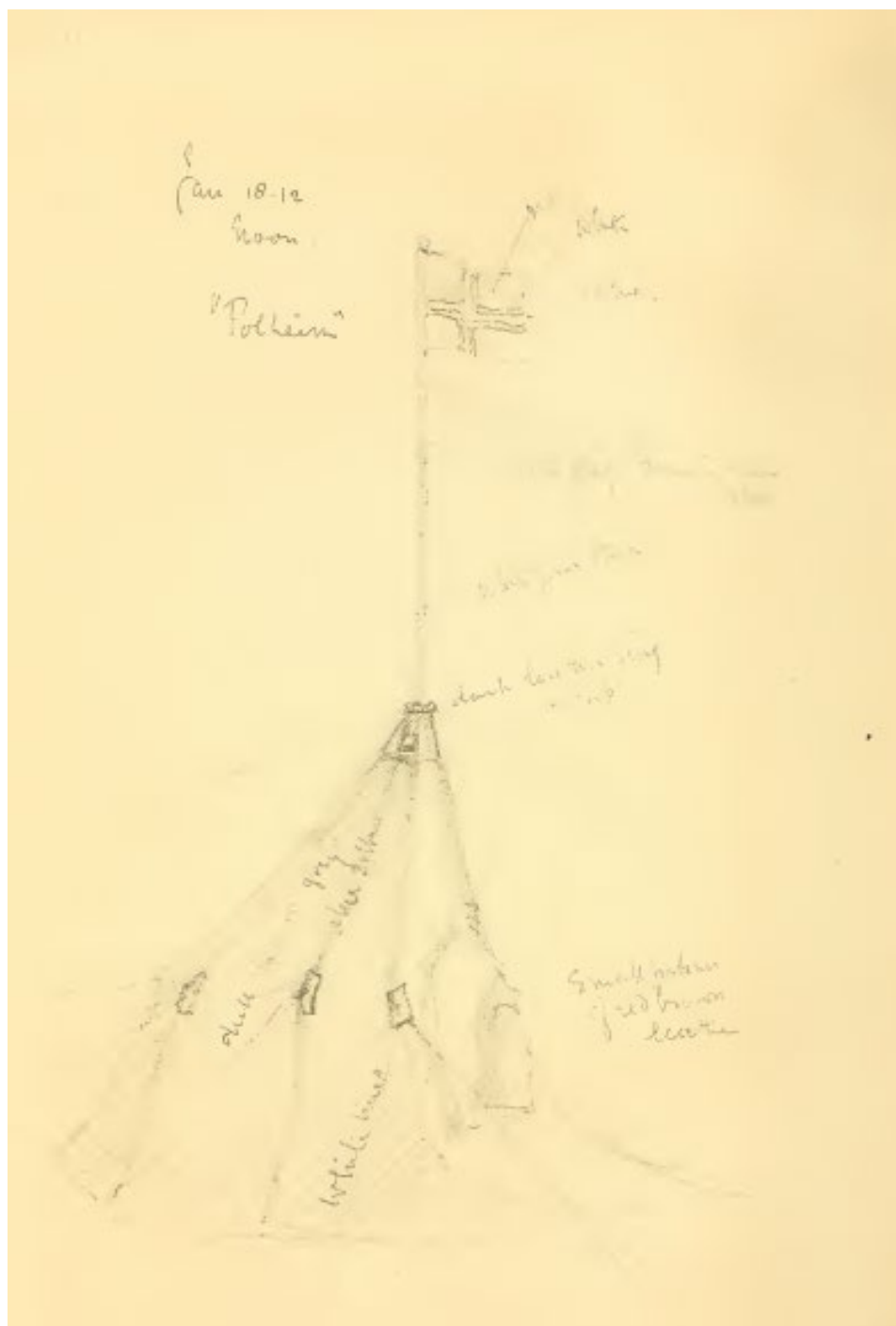
proposição de designações e atributos que estabilizam determinações materiais e discursivas, se configura um novo continente inteligível. E tal dialética opera num espectro amplo das configurações imagéticas da *Era da exploração científica* (!), como podemos compreender também com as imagens de Amundsen, na expedição *Fram*.

As fotografias da expedição norueguesa foram desenvolvidas em Hobart, imediatamente à volta da viagem. Os negativos foram entregues à J.W. Bettie, e as provas foram coloridas por T.W.Cameron (Christies, 2012 *apud* Millar, 2013:163). Os slides, alguns feitos por Andrew Beer Wilse (o mesmo fotógrafo contratado para treinar a equipe a fotografar), também eram coloridos a fim de aumentar a atenção da audiência (Lund, 2010), mas apelando a uma grande saturação.

“Little minds have only room for thoughts of bread & butter”, foi a resposta dada pelo explorador sobre o propósito de alcançar o Polo Sul, com o seu sotaque evidentemente norueguês, numa palestra bastante desconfortável, em Londres, em 1913 (Huntford, 1999)⁴⁵. A apresentação tecida com slides coloridos se realizou em outros teatros, compondo um tour mundial pós-viagem, repetidamente (durante meio ano apenas pelas Américas) mais de 160 vezes, fazendo o palestrante sentir-se uma verdadeira e esgotada “lecture machine” (Huntford,1987:13).

⁴⁵ Como resume Spufford (2010:08): “But then explorers are notoriously bad at saying *why*. Or perhaps They are notoriously good at avoiding giving a satisfactory answer. They laugh at themselves, they deplore the sensationalising of their expeditions, they say it all made sense at the time, they write books filled with practical detail which make readers ask *why* again. They decline to answer in terms that match a question arising as this one does. Maybe then the question is impossible, less of a real question than a gesture that a reader must make. It may be that no answer is really expected, that the question does all it is intended to do by registering astonishment, and signalling the difference between sensible us and mad them.”

Ilustração 04 – Desenho de Wilson da barraca de Amundsen, encontrada pelos britânicos a caminho do Polo Sul – “it was blowing very cold -22”



Fonte: Scott, 1914:544

Kathleen, viúva de Scott, assistiu uma das apresentações no Queen's Hall e avaliou que a cor das imagens fazia com que parecessem falsas, com um aspecto de ilustrações ou fotografias muito modificadas (Huntford, 1987:08; Millar, 2013). Na experiência de Kathleen, os slides do norueguês escapavam do realismo – assim como parecia irreal, aos britânicos, que uma nação recentemente estabelecida, que sequer organizava (publicamente) uma expedição à Antártica, tenha fincado lá as mesmas cores de sua nação sob o desenho de outra bandeira. O azul, vermelho e branco traíam a visão da equipe britânica, que no tão almejado encontro com o “jamais visto” Polo Sul, foi recebida pelo símbolo nacional da Noruega⁴⁶.

A observação crítica sobre as tonalidades das fotografias de Amundsen manifesta outro espectro do mesmo fenômeno, portanto: a percepção britânica da não legitimidade da narrativa dos noruegueses (a conquista dos polos foi verdadeira, porém injusta). As fotografias da expedição *Fram* eram consideradas, aliás, bastante amadoras e descuidadas, ainda mais em comparação às fotografias profissionais que Ponting fez e que circularam antes mesmo do resultado da “corrida ao polo sul” (o seu retorno foi anterior ao desfecho da expedição).

A análise que discorre sobre a composição das imagens como “descuidada”, implica ao menos dois outros espectros no mesmo fenômeno. O primeiro, quando é relacionada ao descaso por procedimentos e registros científicos, visto que a viagem realmente não tinha tal escopo, sendo lembradas as condições logísticas muito diferentes das expedições norueguesa e britânica, em prejuízo dessa. Nesse sentido, as fotografias norueguesas emergem apenas como registros funcionais do avanço da expedição (Barr 1997:50).

O segundo, quando é sugerido que as imagens foram produzidas trivialmente, como fotografias de “família”, sendo reconhecida a familiaridade da equipe com o ambiente polar (McIness 2009:210 *apud* Millar, 2013; Huntford, 2010). Algumas fotografias registram atividades de caça de mamíferos com a trivialidade da tradição norueguesa (Millar, 2013:168). Tais percepções sobre as imagens se pautam também na leitura de diários de viagem, especialmente o de Amundsen, em alguns trechos nos quais estar na Antártica parecia estar na extensão do quintal de casa. Millar enfatiza que, nesse contexto, os exploradores polares estavam relacionados à retórica viking, como

⁴⁶ As duas viagens podem ser compreendidas comparativamente em seus cronogramas e condições no site <https://bureau.ru/en/projects/amundsen-and-scott/> (Acessado em fevereiro de 2022).

parte da representação nacional norueguesa (2013:165), e notamos como tal retórica performa imagetivamente.

Ambos aproximam os noruegueses à destinação de sua conquista – ancestralmente mais preparados ao ambiente hostil, historicamente familiarizados com o Ártico, logisticamente simplificados e sem pretensões científicas, o polo era o objetivo exclusivo da viagem. Ambos reforçam a diferença de intenção entre as equipes – o caráter científico faz com que a chegada dos britânicos ao Polo Sul fosse dependente de outras missões, e não o objetivo exclusivo da viagem.

As declarações aos periódicos atestavam que os britânicos eram muito mais parecidos com os noruegueses do que defendiam, entretanto: “Scott's prospectus for the expedition, as published in *The Daily Telegraph* for September 18, 1909, said "The main object of this expedition is to reach the South Pole, and to secure for the British Empire the honour of that achievement."” (Lynch, 1989:299). Se os britânicos expressam familiaridade enquanto mérito, inclusive científico, constituída com o continente ao longo de várias expedições, e tonalidades relacionadas à ordenação do tempo e espaço que remetem ao realismo, é observado nos noruegueses a expressão de uma familiaridade primordial, garantida pela afinidade com o frio e o gelo, uma segurança nessa relação em cores saturadas que remetem à ilustração e à lenda.

As cores de designação da Antártica adicionadas às imagens não são um registro objetivo das cores do continente – mas cores que emergem objetivamente nessa configuração, materializáveis em técnicas selecionadas, que compõem sentido narrativo e poderão ser compreendidas por públicos específicos, visando a migração por espaços de entretenimento. A coloração composta como inteligibilidade temporal e familiaridade pode, portanto, ser recebida como representação em função do sensacionalismo - pois é um sentido possível ao qual a superfície aponta, o que me faz concordar com Watkins. As imagens coloridas podem remeter ao realismo, ou ser criticada por não o fazerem, “na realidade, porém, as cores são tão teóricas quanto o preto e o branco” (Flusser, 2018:54).

Colorir é fazer emergir uma camada de sentido, o que não é somente uma metáfora, afinal, cada camada de sentido implica uma reconfiguração material e, nesse caso, literalmente emergia uma camada material de pigmento com a camada – conceitual – da teoria química. Apesar dessa possibilidade, a incorporação da paisagem

antártica majoritariamente aconteceu e funcionou em tons neutros, não em colorizações. Faz-se notável a tentativa de configuração dessa expressão com a escolha das placas pelas gradações tonais permitidas por elas⁴⁷.

A temporalidade inscrita na materialização da fotografia antártica acontecia, portanto, especialmente em gradações de preto e branco: por um lado, construía-se “gradualmente a imagem de uma Antártica aparentemente congelada, estática e monocromática” (Hissa, 2011:97). Ao passo em que a retórica colonialista se servia desse padrão imagético para assegurar a representação da paisagem antártica em um vazio humano e cronológico, predizia que os ponteiros do relógio passariam a funcionar oficialmente com a conquista. Tendo em vista a intriga entre Peary e Cook sobre o Polo Norte (que só não foi maior, aliás, por se tratarem de reivindicações de dois exploradores da mesma nacionalidade), era importante que a chegada ao Polo Sul fosse claramente registrada: os ponteiros seriam movidos com os relógios de ver⁴⁸. Por outro lado, isso era ficção insustentável.

O que leva à “conquista” do Polo Sul é ter os ponteiros do relógio se impondo o percurso inteiro, com coleções fotográficas cada vez mais numerosas que justificavam as expedições pela imagem. Entendendo isso, é possível compreender também a dinâmica entre tonalidades neutras e colorações por outro prisma: as colorações posteriores não emergem unicamente como uma operação de representação para engajar o público, e sim de superposição, como efeito de programas conflitivos (nesse caso, de diferentes ritmos temporais), expressada também por outros elementos.

A inteligibilidade temporal inscrita nas imagens é informação que, além de obviamente produzir familiaridade, mostrando algo que os receptores já estão programados para entender, significa a necessidade de constante reajuste, engajando

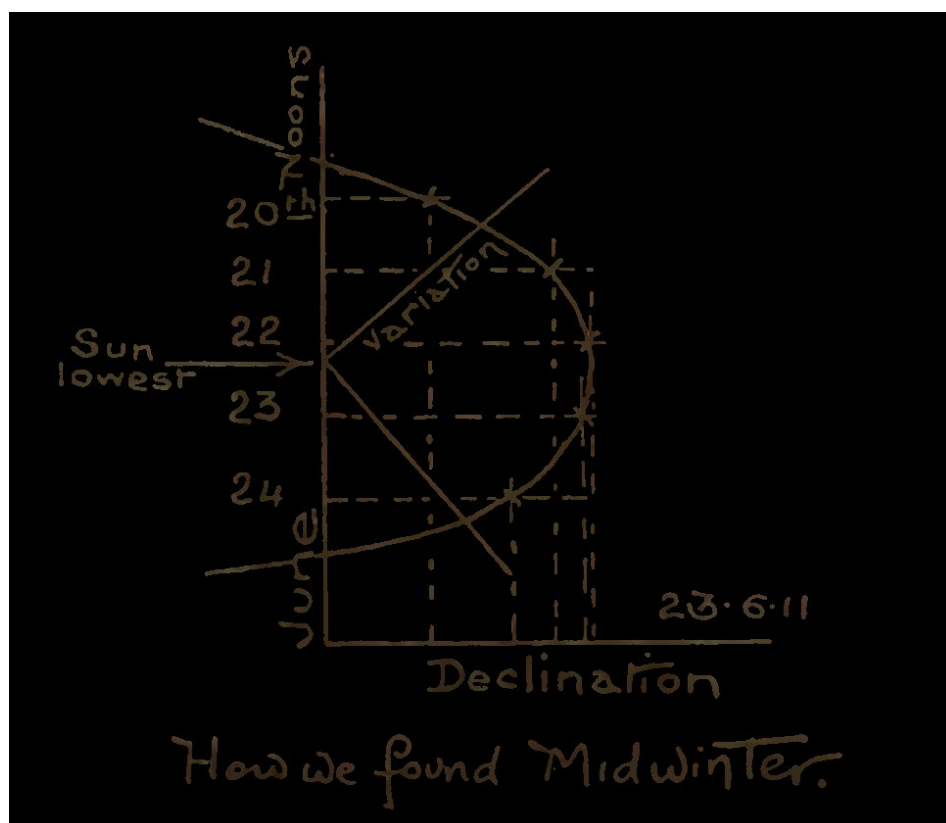
⁴⁷ Como nos testes publicados por Ives em 1885, em que diferentes tecidos tingidos eram fotografados e comparados a partir do uso de placas de vários modelos. Disponível em https://www.google.com/books/edition/Journal_of_the_Franklin_Institute_of_the/YABAAAAAYAAJ?hl=en&gbpv=1 (p.31).

⁴⁸ É preciso ter claro que nesse contexto o registro fotográfico esperado precisava ter lastro (negativos originais não manipulados). Dadas as polêmicas sobre o primeiro ataque à montanha Denali, a mais alta da América do Norte, questionada também, como conquista de Cook, foram exigidas pelo comitê do Explorer Club as fotografias não publicadas em jornais e em seu livro sobre o evento (“To the top of the Continent”), além dos negativos e de seu diário de viagem. Suspeitavam que as fotos impressas teriam sido adulteradas, e que as legendas, que apresentavam informações incoerentes na publicação do relato de Cook e dos jornais, haviam sido manipuladas. Cook não apresentou ao comitê nenhuma das evidências requeridas.

ordenações temporais inscritas em objetos (relógios), festividades (datas festivas), ritmos (atividades laborais e descanso) e, ainda que posteriores ao momento fotográfico, cores (ordenação cronotópica, manhã, tarde e noite / ambiências externas e internas).

O que era percebido como anomalia temporal era também comunicado nas narrativas com estranhamento e curiosidade, junto da real preocupação em manter a ordenação temporal convencional, ainda que na inversão total de rotina (por exemplo, quando não anoitecia, as viagens eram feitas preferivelmente “de madrugada”, pois o sol estaria mais “frio” e o gelo, mais estável),

On the next day I spent some hours trying to find the exact time when the sun was the lowest. As we had not seen him for two months, this may seem difficult! But from the Nautical Almanac it was possible to plot the sun's position (declination) for three or four days each side of the 22nd. This came out a parabola, of which we could not find the exact apex (or date of lowest sun). However, by adding the curve of the variation (as suggested by Wright), the date came out readily enough at straight lines.



The result at Greenwich was 1/10 of 24 hours after the noon of June 22 = 2h. 24m. p.m. Our clock* keeps Greenwich time (though we are not quite on 180 meridian), so that this time by our clock was the critical instant of midwinter. Hence Dr. Bill was the only one awake at that interesting moment!

However, Thursday's dinner on the 22nd was the nearest to the exact time of lowest sun, so we were *en regle*. Meares insisted that I was thus particular because I wanted another feed on the 23rd! This to me, who ate nothing and drank less!!

* Our local time (which we did not use), corresponding to our longitude 166° E., was 11 hours 5 minutes 46 seconds before Greenwich. Hence it was midwinter at 1.30 on Friday morning of the 23rd by local time. This experience of ours was a very practical trial of the Daylight Saving Bill. We used to feel very virtuous when we turned out at 7.30 by our chronometer while sledging, as we realized that it was really 6.30 a.m. (Taylor, 1916:269-271).

It is very confusing having breakfast at 7.30 p.m., and sleeping or trying to sleep through the day. I find it rather hot, and generally only sleep four hours and think away the other four. However, there is no comparison between the surface by night and by day, for though the sun is bright at Midnight he is not nearly so high or warm and does not melt the ice surface (Taylor, 1916:346).

At six o'clock the quartermaster whose night watch it is calls the cook. He immediately gets up and lights the fire. Then, at seven o'clock, the men and officers turn out, and a working party of men proceed with their sledge to a small glacier, about a hundred yards from the ship, and there with pick and shovel, break up the ice, put it into a big box on the sledge and cart it back to the ship. Another party on board puts the ice into the melter over a galley stove, and the first party comes back for a fresh supply. In two journeys we could get enough ice to supply the whole ship for the day. Then the wardroom servants and other men pick out of the ice-box whatever they want for themselves or for the officers, and melt down their ice in other receptacles. At eight o'clock all hands go to breakfast, which consists of porridge, seal meal, bread, butter, jam and tea and coffee or cocoa. At nine o'clock the Captain reads prayers on the mess deck, and after that the men are told off to their various jobs. Some are employed making sleeping bags for sledging, others repairing the weather cloth that covers the whole ship, which occasionally gets holes in it owing to the blizzards and the weight of snow which settles on it. Another party starts shovelling the thick snow off the vessel, for tons of drift accumulate on and around the ship. We never minded the vessel's sides being piled up with snow, for this kept us warm inside...[...]

At one o'clock comes dinner for the men, the officers' dinner not coming on until six. The men prefer a good meal in the middle of the day, and then they take an afternoon sleep. At eight o'clock at night the officer for the day makes an inspection of the ship and reports to the Captain. Then the time for play begins. Our hut, which was not used, as nothing happened to the ship, was converted into the "Royal

Terror Theatre” and there all sorts of plays and concerts and minstrel shows were given. Lieutenant Barne was manager, as he had a great gift for writing and localising plays...Cards were in great demand, and not only the officers, but the warrant officers and blue-jackets became adept at bridge. Some of the blue-jackets could remember every card that was playing in a “no trump” hand. (Savours, 2013, s.p.)

Time simply flies and the sun steadily climbs the heavens. Breakfast, lunch, and supper are now all enjoyed by sunlight, whilst the night is no longer dark (Scott, 1914:419).

The midnight sun was shining with such brilliance that I was able to make focal-plane photographic exposures with an aperture of F11, using a Zeiss Protar lens of 16 inches focus, with a Kodak 3 colour screen in conjunction with an orthochromatic plate. With this combination I secured correctly exposed negatives, with my 7X5 reflex camera — such was the brilliancy of the light at midnight. (Ponting, 1922:57).

Fotografia 19 – Publicada em diário, quarto em navio com itens cotidianos



Fonte: Nordenskjold, 1904:529

É preciso constar que o esforço por manter a rotina ordenada era essencial também para as coletas de dados meteorológicos, que aconteciam, a depender do aparato, a cada uma, duas ou três horas. O relógio era instrumento tão fundamental que Skelton contava com arrependimento, em carta escrita para a mãe, que deveria ter feito um curso sobre relógios, devido à frequência que eles estragavam, junto com os instrumentos, e a necessidade vital deles para toda a expedição⁴⁹.

Em uma breve comparação, Leane comenta que a noção de “timeness” do antártico e do ártico não é a mesma, devido à separação espacial daquele. A Antártica não é envolta por outras terras, por territórios canadenses, russos ou europeus, como o Ártico, apenas por um vasto oceano - “It is not only Antarctica’s strange diurnal

⁴⁹Carta atribuída à Skelton, digitalizada e disponível em: https://www.dhtcollections.com/item/Brand_LetterpossiblyfromReginaldSkeltontohismother_0_0_297_47_25.html (Acessada em novembro de 2021).

patterns that signal its temporal anomalousness, but its spatial isolation.” (2012:159). Ao analisar os cronótopos que emergem com o continente, a autora enfatiza que há uma temporalidade contraditória e confusa na imaginação moderna sobre a Antártica, observada nas próprias expedições. Somado ao isolamento geográfico, a duração dos dias, os imprevistos de navegação, o desconforto térmico, a má alimentação, entre outras experiências, desestabiliza a percepção temporal,

Antarctica is a place that appears to offer direct access to the past, its ice acting as a kind of archive of previous ages; but it also points ominously towards future perils. It enables time to be stretched out, so that a day lasts several months, or compressed, so that a hundred years seems no more than a day. Antarctica acts as a time machine, in science as well as fiction and cosmetics advertisements (...)
(2012:155).

A autora propõe que diários de viagem e jornais internos das expedições, lançados no início do inverno, eram também metrônomos pessoais e coletivos, formas de estabilizar referências temporais, registrando não só os dias, como aniversários e datas comemorativas cada vez mais numerosas,

As the night grew longer, and the passage of time vaguer, these anniversaries proliferated. ‘The mania for celebration became so great’, writes Douglas Mawson of the Australasian Antarctic Expedition, ‘that reference was frequently made to the almanac. During one featureless interval, the anniversary of the First Lighting of London by Gas was observed with extraordinary *éclat*’. The regular holding of Sunday services performed the same function (...).
(2012:156)

A estadia na Antártica emerge com a condicionante de transitoriedade – são navios e abrigos temporários que fazem possível estender a jornada. Tal experiência de

sazonalidade era comum aos caçadores e aos exploradores polares, que estruturavam referências sobre o tempo em suas atividades laborais, em ressonância aos outros ritmos, como enfatiza Hissa sobre os primeiros,

(...) juntamente ao tempo capitalista, que rege o ritmo intenso laboral, os altos números de matança e carcaças coletadas, há outros ritmos e temporalidades que negociam com esse: a velocidade do tempo antártico. Desse modo, fizeram também parte do tempo antártico, entre outros: o tempo do mar e da natureza, que possibilitam ou impossibilitam atividades e passagens; o tempo do navio, que inclui as atividades econômicas, também atividades de navegação e manutenção do navio; o tempo de autossuficiência dos navios e assentamentos fixos (refúgios), que implica uma limitação material relativa; o tempo da durabilidade dos materiais, uma vez que era mais necessário que os objetos fossem duráveis e resistentes, do que ostentassem um ideal de tempo novo e moderno. (...) Nesse sentido, entre memória e planejamento, deve haver momentos de fortes conexões entre as pessoas e de imersão no presente. E nesses momentos que o tempo antártico se sobrepõe ao tempo da modernidade que é carregado pelos caçadores. Portanto, se valem também do caráter contemplativo de marcadores temporais relativos, como da queima de velas, ou são os cantos coletivos, ou a sensação de autossuficiência proveniente do uso de materiais de mais alta durabilidade, culminando em um tempo que deve se bastar, até que se retorne a metrópole. (2012:68).

No diário de Skelton, *engenheiro chefe na Discovery*, é possível compreender a inserção de um outro tempo - o “tempo fotográfico”. Ele se amalgamava na configuração do tempo laboral da expedição, entre tarefas logísticas e cotidianas, e como efeito da atividade científica, cuja prática coordena-se com outras de observação, coleta e ordenação de dados. Acontecia de tarefas serem interrompidas para fotografar, devido à dinâmica da luz, priorizando, em alguns momentos, a imagem. E falhava-se muito – por fim, ou se desistia de fazer a imagem ou se fazia necessário voltar em diferentes condições para tentá-la, ajustando novamente o cronograma laboral. E às

vezes isso era possível sem sequer esperar uma volta inteira do sol, como notara Ponting em *Terra Nova*, que tinha o privilégio de sincronizar plenamente o cronograma laboral ao tempo fotográfico,

The sun at this season is nearly as high in these regions at midnight as at midday, so if the light was not right on a subject at noon, the chances were that it would be twelve hours later. For the first four nights I scarcely slept at all, as this continuous daylight was too novel and too wonderful to permit of sleep; it seemed waste of precious time to lose one single hour. I determined that lost opportunities should be as few as human endurance would permit. Afterwards I had cause for congratulation that neither time nor chances had been wasted, for the ice was rapidly decaying, and five days later it was so rotten round the stranded bergs that I was no longer able to approach them. (1922:67).

Para além do tempo de exposição à luz enquanto se faz a imagem, portanto, podemos especular nesses diários como a câmara fotográfica produz suas próprias inserções temporais no cotidiano da expedição, reordenando tarefas.

Há a organização de equipamentos e materiais relacionados, como placas de vidro, químicos de revelação, a montagem das salas de revelação ou o uso de laboratórios/espacos em comum, em horários de pouco fluxo de pessoas (como Bernacchi, que relatava desenvolver as fotografias à noite, quando todos dormiam). Há a organização e distribuição de equipamento fotográfico para as jornadas, contando o peso nos trenós, e a relação com o tempo para transportá-las. Há o tempo do ato em si, da montagem do conjunto, com o tripé, as placas, os disparadores, filtros e lentes, o tempo da configuração do aparelho, do enquadramento e propriamente o tempo de exposição (e de suas decisões). Há o retorno para o navio ou para o abrigo, e com ele, a organização e disposição dos materiais em ambiente mais apropriado possível, visto sua sensibilidade às flutuações de temperatura e umidade. Há, enfim, o que seria o começo da imagem que ora vemos: o desenvolvimento dos negativos *in situ*, os retoques, por vezes, as impressões, lavagens e fixações, e, opcionalmente, viragens de tonalização, e a

coloração. Enfim, há a seleção e separação para transporte, ocasionalmente despachados durante as expedições através de navios de apoio, muitas vezes em negativos mesmo.

Os ponteiros giraram, relógios de ver povoaram a Antártica e ela emergiu e migrou em múltiplas mídias e manifestações. O sentido de temporalidade carregou-se da superposição de aspectos familiares que ressonavam a ordenação ocidental do espaço e afinações temporais específicas – como amanheceres e anoiteceres, rotinas determinadas a ambientes internos e externos, enfim, compassos que se arranjaram mecanicamente no ritmo do continente e se naturalizaram, como operação de superposição.

Em pulsação com as narrativas textuais e imagens antárticas, crescendo em intra-ação com o sentido de *familiaridade*, há uma *articulação nacional de pertencimento*⁵⁰, em qualidade completamente diferente das ocorrências em outras empreitadas coloniais: a violência contra *o outro*, sobre vidas de povos originários, não se concretizou nos mesmos termos. Essa articulação, compassada e frágil, constitui uma tônica na cadência das demandas de soberania sobre o continente a partir de 1909. São demandas fixadas sobre o abismo de um paradoxo, ao qual não se pretende resolução: a Antártica não é território a ser “domesticado”, é território a ser mantido selvagem e exotizado, frequentado e regulado por Estados com *expertise polar* atestada historicamente.

Das demandas por territorialização⁵¹ à comemoração de 60 anos de aniversário do Tratado Antártico, aconteceram diversas ampliações de seu Sistema, bem como do quadro de ciências envolvidas com a pesquisa polar. É interessante, entretanto, que a

⁵⁰ *Articulações nacionais de pertencimento* e “the construction of belonging in the absence of the continuous human presence that is usually regarded as the foundation for such narratives” (p.14), a partir de práticas científicas, foram focos de análise de Peder Roberts e Eric Paglia (2016) para compreender o funcionamento geopolítico do trabalho científico no Ártico, especificamente a atuação da Noruega sobre a construção do arquipélago de Svalbard, administrado por ela desde 1925 sob um tratado internacional. Os autores argumentam que “the construction of belonging through science may legitimate sovereignty over a space in a manner that permits the cooptation of other national actors or traditions into a layered hierarchy. We claim that the concept of belonging can permit a more nuanced understanding of geopolitical narratives that draw upon science, allowing for presence to be legitimized without posing a threat under more exclusive notions of sovereignty. In the case of Svalbard, the imperative to control territory through science – the familiar nexus of knowledge and power – has been complemented by a more general sense that science may confer a sense of legitimate belonging that need not coincide with exclusive notions of sovereignty” (2016:03).

⁵¹ Ao todo, foram sete: Reino Unido (1909); Nova Zelândia (1923); França (1924); Noruega (1931); Argentina (1932); Austrália (1933) e Chile (1940), todas congeladas enquanto o Sistema do Tratado Antártico estiver vigente.

noção de “selvagem” tenha continuado a compor os instrumentos mais importantes de sua diplomacia, e que, ao mesmo tempo, tenha sido recorrentemente problematizada como conceito demasiado abstrato e ineficiente na consolidação de medidas de proteção ao ambiente antártico (Bastmeijer, 2008:17). Ela se mantém em tentativas de sistematização, ao passo em que se compreende sua inadequação até mesmo para capturar a biodiversidade do continente (Leihy et al., 2020).

Atualmente, a Antártica é vista em tempo real de qualquer lugar, pelo acesso remoto às *streaming cameras* de estações de pesquisa, o que é bastante coerente à proposta de sua não territorialidade. Manter as fronteiras abertas com o uso da imagem é agir em acordo à sua internacionalização. Mas as câmeras deixaram de ser corpos da nação? Onde estão essas câmeras e para o que apontam? O fato de poderem ver a Antártica, e mostrá-la, de determinada posição, por intervalos cada vez maiores, não implica, talvez, uma configuração de vigilância agenciada por uma estação nacional específica? Temporalidades (e com elas, *familiaridade e exotismo*) continuam efeitos que se sobrepõem na produção imagética antártica – mas também um dos elementos centrais da diplomacia e geopolítica no continente.

ANTARCTICA IS

suffused with the language of time.

Ice moves at a glacial pace.

Being the *first* in geographical

or scientific discovery

guarantees a place

in public and institutional **memory**.

We speak of it as the “last wilderness”. Ice cores attest to the earth’s temporal rhythms over eons. And the preamble to the Antarctic Treaty states,

“that it is in the interest of all mankind that Antarctica shall continue **forever** to be used exclusively for peaceful proposes”

(Antonello, 2019:323)

Em conclusão, a expressão cromática em imagens históricas antárticas costumou ser desenvolvida na coloração posterior, que parece bastante reduzida e seletiva se comparada aos relatos, os quais continuavam insistindo: “o aspecto mais fascinante dessa região são as suas cores” (Stokes, em relato publicado no New York Times, 11 de março de 1912, *apud* Millar, 2013:24).

A coloração tardia das fotografias era uma implicação processual – fazia parte do encadeamento de etapas das diferentes técnicas. A coloração posterior das aquarelas era efeito do frio intenso sobre um processo que se adaptava desmembrando-se. Para os aquarelistas, significava encher os esboços com códigos que seriam relacionados aos espectros cromáticos num ambiente mais propício, dando andamento às suas imagens. Os fotógrafos profissionais faziam também essas anotações, mas reduzir o tempo de exposição ao frio não tinha relação com isso.

Em muitos dias, fazer imagens na Antártica era deixar-se congelar – melódica e literalmente. Mãos que escureciam enquanto as luvas permaneciam penduradas a esperar, olhos e bochechas queimando ao contato com a baixa temperatura dos metais da câmera, e, como parecia ocorrer frequentemente, cegueira temporária pela neve, por tirar os óculos de proteção. Ponting relatou situações em que fotografava numa temperatura de -45C. Escapar do frio se relacionava, sim, a negociar agilidade com os elementos envolvidos no gesto fotográfico, organizando mais rapidamente os procedimentos do processo escolhido.

Agosto de 1871

Woolston, Southampton

Laboratório pessoal de Maddox

Trinta gramas de gelatina *Nelson's* eram adicionadas à água gelada por algumas horas, para hidratar. Depois do líquido ser totalmente absorvido, mais algumas gramas (quatro *dracmas*, ou seja, ~ 7gr) de água com duas pequenas gotas de *aqua régia* - uma mistura corrosiva de ácido nítrico e ácido clorídrico, capaz de dissolver metais nobres – eram adicionadas. Num recipiente com água quente, para emulsão, eram acrescentados, por fim, oito grãos de brometo de cádmio dissolvidos em meio *dracma* de água

Em outro tubo, 15 grãos de nitrato de prata dissolviam-se em meio *dracma* de água. Na sala de revelação, esse líquido era incorporado à mistura anterior, e ao ser mexido lentamente, o tempo todo, criava uma emulsão leitosa. Enquanto a emulsão descansava, as placas de vidro precisavam ser limpas e aquecidas sobre uma chapa de metal, com uma pequena lâmpada. Depois, essas eram revestidas pela emulsão, espalhada por suas bordas com a ajuda do bastão de vidro. Voltavam aos seus lugares para secar.

No artigo *An experiment with gelatin-bromide*, no periódico semanal *The British Journal of Photography*, Richard Leach Maddox (1871:422-423) sugeria que valeria fazer testagens sistemáticas a fim de entender a possível produção de um processo fotográfico com placa de vidro seca, visto o potencial da gelatina em resolver essa equação – o santo graal da fotografia, que impulsionou o desenvolvimento de uma vasta indústria a partir de 1880 (de Font-Réaulx, 2008:479). Mas a sugestão era como uma nota técnica aos já avisados, que especulavam pouco a pouco o uso da gelatina enquanto substituta do colódio⁵². Não era uma ideia absolutamente nova. Maddox mesmo argumentou a seu favor que a gelatina era matéria de vários processos de impressão e

⁵² Colódio é uma solução de *guncotton*, em álcool e éter, que poderia ser encontrada em farmácias ou lojas especializadas de suprimentos fotográficos. A matéria prima era utilizada para fazer explosivos, mas descobriu-se, por volta de 1840, que diluída com essas substâncias, ele se tornava um material gelatinoso e muito volátil (Marien, 2020:32). Colódio foi empregado por algum tempo para cobrir queimaduras e proteger a pele até sua regeneração (Wamsley e Barr 1996:299). Poderia também ser fabricado a partir de nitrocelulose piroxilina (celulose tratada com ácido nítrico e sulfúrico, menos explosiva que algodão-pólvora e também solúvel em álcool). O desenvolvimento da fotografia seguia com ácido pirogálico e a fixação com tiosulfato de sódio (mas também sendo usado tiosulfato de amônio), ou cianeto de potássio, nesse caso, material extremamente tóxico (Gibson, 1908:393).

testada há algum tempo como componente das placas de vidro em colódio seco⁵³. A fórmula em seu experimento foi aplicada à produção de uma *prova* (uma impressão), um positivo a partir de negativos em albumina, e não de um negativo em si⁵⁴.

Em resumo, o processo fotográfico mais praticado nesse período consistia em produzir negativos em placas de vidro utilizando o colódio como aglutinador (*binder* ou *ligante*), formando uma superfície relativamente estável com o iodeto e o brometo de prata, os sais sensíveis à luz⁵⁵. O colódio, um líquido viscoso com forte cheiro de éter, era usado na fotografia pelo menos desde 1851, com os experimentos de Frederick Scott Archer (1851; 1854)⁵⁶. Como suporte, o vidro era preferido ao papel (que foi utilizado em outros processos negativo-positivo⁵⁷, especialmente no calótipo de Talbot) para trabalhar com emulsões⁵⁸, pois “não tinha textura, era uniformemente transparente, quimicamente inerte e mais barato que o metal” (Folts et al, 2007:376).

⁵³ Harrison havia publicado, três anos antes, seus experimentos em placa seca com gelatina no mesmo periódico, porém não havia obtido resultados finais satisfatórios. Thomas Sutton também havia proposto alguns experimentos, e sintetizava as expectativas dos que se dedicavam ao intento: “What a blessing it would be to be independent of collodion, and at the same time not to have to trust to the keeping qualities of dry plates” – Sutton se referia às chapas de vidro em colódio secas, um intento industrial que não teve uma aceitação expressiva devido à suas limitações técnicas, entre elas, o aumento do tempo de exposição em pelo menos o dobro das chapas úmidas. Vale lembrar que a gelatina foi uma sugestão de Niépce já em 1847, experimentada diversas vezes desde então. Para saber sobre mais experimentos com esse material (ver Gernsheim e Gernsheim, 1969:327).

⁵⁴ Por isso, na extensão de seu relato, Maddox se queixa sobre o tempo de exposição necessário, variando entre trinta segundos e um minuto e meio, sob uma luz fraca. Werge argumenta que a mesma emulsão, quando lavada, faria negativos em tempo bastante reduzido com a câmera. Werge insiste ainda que o excesso de brometo, que seria resolvido com uma lavagem, e a ausência de amônia ocasionariam o aumento do tempo de exposição. Para o autor, o experimento de Maddox chegou praticamente à perfeição de todas as suas possibilidades, tendo sido “modified, not altered, by the numerous dry plate and gelatino-bromide paper manufacturers of today” (Werge, 1890:94).

⁵⁵ Tanto no processo que usava a placa revestida com colódio, úmido ou seco, como no processo que utilizava placa seca de gelatina, o “material formador da imagem (...) consiste em sais de prata, que antes de serem expostos à luz podem estar presentes em três formas, iodeto, brometo e cloreto de prata”, os halogenetos de prata fotossensíveis, “sendo que no final do processo de revelação a prata se encontra no seu estado elementar” (Mendes, 2015:02-03). Como reforça Mendes, as concentrações de prata definem as tonalidades da imagem (em que áreas mais escuras possuem maior concentração, por exemplo).

⁵⁶ Como diversas tecnologias fotográficas, não é possível atribuir uma única autoria ao desenvolvimento desse processo. Entre as inserções relevantes estão os desenvolvimentos de Archer, mas também de Gaudin (1853), Talbot (1854), Simpson (1865), Laurent e Martinez Snachez (1866), Obernetter (1867-8), entre outros, conforme Stulik e Kaplan, para o *Atlas of Analytical Signatures of Photographic Process, Collodion On Paper*, publicado pelo Getty Conservation Institute (2013).

⁵⁷ Diferente do daguerreótipo, o calótipo produzia uma imagem negativa que precisava ser impressa para obter a imagem positiva.

⁵⁸ Quando falamos sobre processos fotográficos, o uso de placas de vidro se relaciona principalmente a dois deles: a placa úmida com colódio e a placa seca com gelatina. Havia o processo que utilizava a placa seca com colódio, mas em geral, não substituiu a técnica anterior. Foram criadas numerosas alternativas com vidro que não se popularizaram como aquelas – já em 1822, Niépce mesmo testou chapas de vidro em quarenta processos fotográficos diferentes (Whitman et al, 2007). O vidro será substituído pelo

Havia, entretanto, uma indesejada característica no processo: ele só funcionava enquanto a placa estivesse úmida. Em poucos minutos, a emulsão se solidificava, aderindo ao suporte e criando uma camada plástica fina e transparente. Assim, diminuía a sua porosidade e sensibilidade à luz. Os fotógrafos que usavam as placas úmidas precisavam carregar grandes e pesados equipamentos, afinal, além das as imagens positivas serem necessariamente das mesmas dimensões dos negativos, devido à impressão por contato, e, portanto, fazerem-se grandes negativos, era preciso ter uma câmara escura imediatamente disponível, mais os equipamentos e químicos de sensibilização das placas e de processamento (Pavão, 1997:32). Apesar de sua pouca praticidade, elas eram mais estáveis e sensíveis à luz que as utilizadas no daguerreótipo, implicando um tempo de exposição muito menor – que foi de cinco a sessenta minutos para cinco a vinte segundos.

Os daguerreótipos⁵⁹, que eram lentos, mas produziam imagens com extremo detalhamento, acompanhavam expedições polares como a britânica comandada John Franklin em 1851, *HMS Erebus e Terror*, sendo o primeiro aparato de imagens técnicas levado nas paisagens do Ártico⁶⁰. O seu manuseio em tal ambiente não era nada

filme de nitrato de celulose apenas em 1903 (Bahnmann, 2012), embora, como suporte, o advento do nitrato de celulose tenha ocorrido em 1889. As alternativas em acetato de celulose, uma tecnologia de 1924, e poliéster, de 1960, são os suportes produzidos até hoje para fotografia analógica.

⁵⁹ Daguerreótipo era o aparato construído e proposto por Daguerre em julho de 1839. Ele produz uma imagem latente sobre uma placa de prata iodisada, como efeito da luz. O suporte consistia numa placa de bronze, que era coberta pela camada de prata polida, e depois sensibilizada com uma camada de iodeto de prata (através de vapores dos cristais de iodo) (Mendes, 2015:02). A imagem se torna visível com vapores de mercúrio, como define Werge, fotógrafo e colorista de daguerreótipos, "(...) the resultant picture was one of the most shimmering and vapoury imaginable, wanting in solidity, colour, and firmness. In fact, photography as introduced by M. Daguerre was in every sense a wonderfully shadowy and all but invisible thing (...) The process was extremely delicate and difficult, slow and tedious to manipulate, and to insensitive to be applied to portraiture with any prospect of success, from fifteen to twenty minutes' exposure in Bright Sunshine being necessary to obtain a Picture" (1890:24). Para uma compreensão detalhada de cada etapa na feitura de um daguerreótipo sugiro a leitura do próprio manual de Daguerre (*Historique et description des procédés Daguerreotype et du Diorama*, de 1839) ou do resumo contido no manual do *Daguerreobase* (2014, disponível em www.daguerreobase.org).

⁶⁰ Como anunciado no periódico *The Illustrated London News*, em 1851, e comentado por Wamsley e Barr (1996:296), o aparato foi fornecido por Richard Beard, reconhecido fotógrafo londrino, comerciante do ramo de carvão, que mantinha mais de quatro estúdios fotográficos na capital. Como enfatizam os autores, ironicamente, foram produzidas apenas imagens pré-viagem - retratos dos membros da expedição. Não há conhecimento sobre imagens feitas da paisagem ártica nessa trágica expedição: "Although the Franklin expedition was not successful in recording any photographic images of the Arctic, it was important as the first expedition known to have included equipment in its inventory for the express purpose of capturing such images. Because of the lengthy period of time necessary for exposures and the effect of the cold climate on the cameras and chemical processes used, the circumstances under which the equipment might have been used would have been limited, and the

simples, e ainda pior por ser delegado a pessoas que não praticavam fotografia anteriormente. A Segunda Expedição de Grinnell, por exemplo, uma das tentativas norte americanas de buscar vestígios da expedição de John Franklin, carregou um daguerreótipo consigo. Elisha Kent Kane, então líder da expedição, comenta sobre a sua experiência ao tentar fazer uma fotografia:

(...) the first traces of returning light were observed at noon on the 21st of January, when the southern horizon had for a short time a distinct orange tint...Even as late as the 31 st, two very sensitive daguerreotype plates, treated with iodine and bromine, failed to indicate any solar influence when exposed to the southern horizon at noon; the camera being used indoors, to escape the effects of the cold (Kane 1856:1, 155; *apud* Whamsley e Barr, 1996:297-298).

Whamsley e Barr (1996) apontam que, nos relatórios daquela viagem, as temperaturas externas normalmente estavam entre -40°C a -45°C , enquanto o interior do navio ficava em -12°C . O revestimento das placas de daguerreótipo costumava acontecer a 20°C , ou seja, a chance dos materiais se comportarem de maneira diferente era esperada. O mesmo aconteceria com o mercúrio utilizado na revelação da imagem: “As Kane recognized, the cold could only compound the already difficult conditions under which the photographer operated, and inevitably reduced, if not eliminated entirely, the chances of obtaining a successful daguerreotype” (Wamsley and Barr, 1996:297-298)⁶¹.

Em laboratório, Humphrey enfatiza que o revestimento das placas num ambiente com temperatura de $\sim 7^{\circ}\text{C}$ levaria mais tempo e faria uma placa menos sensível do que

quality of the images, assuming any were taken, and had any survived, would probably have been low.” (Wamsley e Barr, 1996:296)

⁶¹ Wamsley e Barr citam Gernsheim (1965) para lembrar que, apesar de Kan e outros membros da equipe não serem fotógrafos profissionais, o daguerreótipo atingia, nos Estados Unidos, em 1853, o ápice de sua produção e venda – resultando em mais de três milhões de unidades. Os autores apontam um descompasso entre o mercado fotográfico norte americano e europeu, tendo o daguerreótipo perdurado por mais tempo naquele, integrando inclusive as explorações promovidas pelo governo dos Estados Unidos. O mercado europeu, principalmente o inglês, era mais variado e viabilizava testes com equipamentos alternativos – o que se deve, em parte, ao fato de Daguerre ter patenteado o processo na Inglaterra antes do Governo Francês disponibilizar a patente. Dois empresários entraram em conflito na compra da patente – Claudet comprou uma licença de uma agência de patentes, e Beard, a patente do próprio Daguerre. Beard manteve as licenças a preços proibitivos até a expiração da patente, em 1853, fazendo com que o processo se mantivesse bastante limitado (Daguerreobase Project, 2014:23).

o mesmo processo executado a 15°C, e que uma placa aquecida a 26°C apresentaria uma imagem com uma definição absurdamente melhor que a anterior – “I account for this by noticing that, at higher temperature, the plate throws off any *larger crystals* that might otherwise be deposited, receiving only the *finer*, thus producing a more perfect chemical *combination* of iodide of silver” (1976:29).⁶²

O daguerreótipo não deixou de ser utilizado na expedição de Kane, funcionando, entretanto, de forma alternativa: “our useless daguerreotype plates, tacked over wooden screens, mak admirable mirrors to transfer the sun-rays into the cabin...” (Kane 1856:11,46; *apud* Whamsley & Barr, 1996:298).

Na Expedição Ártica Belcher, a equipe também parecia ter desistido de fazer fotografias, pois os dispositivos de calótipo⁶³ carregados no navio excediam a cota individual de peso para equipamentos em terra. Mudadas as circunstâncias logísticas, por fim emergiram dois objetos, que podem ser considerados as primeiras imagens técnicas do Ártico, em 1852. Notamos no apanhado de relatos dos autores como eram desfavoráveis as configurações desses aparatos, os químicos e o ambiente polar, para a produção de superfícies e imagens minimamente estáveis. O efeito material-discursivo mais recorrente não chegava nem mesmo a produção de um ruído pictórico.

A substituição do daguerreótipo e do calótipo pelo processo do colódio úmido (ou seja, de chapas secas por úmidas), mesmo que não tenha tornado a função muito mais prática, foi uma grande evolução. O colódio surgiu como uma tecnologia muito mais barata que as anteriores, e, principalmente, permitia a produção de várias impressões com alta qualidade a partir de uma única imagem. É importante compreender que, com todas as dificuldades, essas três podem ser consideradas as tecnologias mais relevantes do conjunto que marcou as fotografias de viagens até 1880 -

⁶² A temperatura afeta o tempo de diversas reações e implica muitos ajustes, como a correção sobre a quantidade de cloreto ou iodeto nos catalizadores, por exemplo. É possível compreender como eram concebidas reações particulares de cada elemento químico ao serem expostos às temperaturas mais frias, como de soluções e etapas do processo de daguerreotipia, em Humphrey (1858).

⁶³ Calótipo é um processo fotográfico que utiliza papel como suporte dos negativos. Para ser sensibilizado, o papel é primeiro imerso em nitrato de prata e depois, iodeto de potássio. Antes de ser exposto, precisava novamente ser sensibilizado com nitrato de prata (em solução com ácido acético e gálico), a fim de obter iodeto de prata (Fox-Talbot, 1844). É um processo negativo/positivo, do qual podia-se reproduzir inúmeros positivos, mas sem muito detalhes e com baixo contraste, “devido à opacidade e textura do suporte em papel, mesmo após serem efetuados tratamentos na tentativa de retirar a opacidade” (Mendes, 2015:02). Os suportes transparentes provaram ser mais eficientes para detalhamento e reprodução de imagens.

carregadas para as pirâmides do Egito, ao Everest, etc, etc (Howe, 2008:1384; Jakobs, 2008:1389)⁶⁴.

O processo com placas úmidas era, com algumas variações, o seguinte: começava-se preparando as chapas de vidro, cortadas pelos próprios operadores do dispositivo fotográfico, limpando-as (Pavão, 1997). Depois, as placas recebiam uma camada adesiva que podia ser de albumina, látex ou gelatina⁶⁵. Revestindo a placa, era espalhada a emulsão - uma solução de colódio acrescida de iodeto e brometo, altamente inflamável. Era necessário sensibilizá-la num banho de solução de nitrato de prata, num quarto escuro, com iluminação avermelhada. A sensibilização afetava decisivamente a imagem formada - a reprodução de cores dependeria diretamente do espectro sensível⁶⁶. Então a chapa poderia ser inserida no estojo e encaixada na câmera, e enfim, exposta à cena (Skladnikewitz et al, 1998).

Na sequência, a imagem precisava ser desenvolvida enquanto a chapa estivesse úmida, usando um químico com base ferrosa, como sulfato de ferro. Essa etapa era rápida, mas precisava ser extremamente controlada, pois se o desenvolvedor extrapolasse a superfície da placa, “arrastaria” consigo a prata sensibilizada. Por fim, o negativo passaria por um banho de fixação em tiosulfato de sódio, lavagem em água

⁶⁴ É interessante pensar a relação entre o desenvolvimento de aparatos fotográficos e da estrutura relacionada às viagens: “Coincidentally, the train and camera were invented almost at the same time, and technological progress in photography paralleled the growth of railway lines in most developed countries, suggesting perhaps a symbiotic relationship. Both however answered the needs of industrial society and middle class aspirations. In the late 19th century, lighter cameras and dry plates, made travel photography more widely available to the wellheeled traveller and to middle classes. From the 1890s onward, travel was to be one of the most important genres for photography.” (Pinheiro, 2008:1398)

⁶⁵ Nesse caso, albumina é uma proteína obtida com clara de ovo. A gelatina é outra proteína, obtida com a hidrólise parcial do colágeno contido em tecidos animais.

⁶⁶ Skladnikewitz et al (1998) mencionam que embora houvesse uma demanda pelo estudo da sensibilidade fotográfica, a sensitometria enquanto método científico estava ainda em seu estágio inicial em 1890. Os autores elencam os principais advenços dessa tecnologia, sendo que apenas em 1898, Scheiner, astrônomo, apresentou um sensitômetro padronizado, mas que não se adaptaria ao caso da fotografia: “In 1911 Goldenberg suggests an improved method for making sensitometric wedges that provided an exposure range sufficient for the measurement of characteristic curves. Probably the first published characteristic curves for wet iodine collodion plates for varying developing times can be found in a handbook by Eder from 1903” (p.451), ou seja, momento em que seu uso já teria decaído significativamente. Era testado, entretanto, como diferentes proporções de brometo e iodeto de prata afetavam a sensibilidade, dependendo do tipo de nitrocelulose e da proporção de éter e álcool utilizada na solução de colódio, e tentava-se compreender melhor os efeitos do espectro solar nos haletos de prata (os autores citam Eder (1912) e Vogel (1871, 1873, 1874)). Para uma leitura detalhada sobre aparatos de espectrofotometria utilizados para medir a intensidade das fontes de luz ou a absorção da luz pela mídia, ver Shepard, 1907.

corrente, secagem e limpeza. Era possível fazer banhos ou viragens de intensificação, com ácido cítrico, metol, nitrato de prata, etc.

Os grãos de prata se estabeleciam na superfície da emulsão, demandando uma proteção em verniz para que não desvanecessem. Para envernizar era necessário esquentar as placas a 50°-60°C (e produzir o próprio verniz com goma laca e diferentes resinas, quatro semanas antes, era aconselhável) (Skladnikiewitz et al, 1998:451-3). Era sugerido também finalizar acomodando a imagem sobre um fundo escuro ou preto, de papel ou veludo (Towler, 1864:138).

Com esse processo, a fotografia polar, que ainda se resumia ao *Ártico*, mudou completamente em um curto período. A expedição do Capitão Inglesfield para Beechey Island, em 1854, com o HMS Phoenix, produziu uma coleção de 20 negativos de vidro em colódio úmido, e a Expedição de Hayes, em 1860, produziu mais de 82 negativos, incluindo estereografias.

“These included views of the ship, topographic features, native Greenlanders, and Greenland settlements. Given that he was an untrained amateur labouring under adverse conditions, the fact that he achieved so many successful photographs was nothing less than amazing. Hayes credited the assistance of Henry Radcliffe, assistant astronomer, in obtaining a substantial number of good views (...) Hayes' photographs were published as both paper and glass 'stereoviews' by the photography firm of T.C. Roche (Russack 1975). Stereoviews were produced by using a twin-lens camera that took two images simultaneously. The resulting positive images were viewed through a viewer or stereoscope to produce a three-dimensional effect. By 1860 stereoviews had become one of the most popular types of photographs and were produced in the millions.” (Whamsley & Barr, 1996:305).

Antes de estereoscópios serem um aparato específico, faziam parte de um conjunto de dispositivos que tentavam produzir o efeito de solidez. No início, uma mesma câmera produzia cada uma das fotos separadamente, sendo movida a outro ângulo manualmente ou através de uma barra fixa. Depois, a câmera se movia dentro de

uma mesma caixa, a qual limitava o movimento para a distância ideal. Foram também utilizadas, com sucesso, duas câmeras - uma ao lado da outra. E foi em 1853 que a primeira câmera estereoscópica emergiu: uma câmera binocular (Pritchard, 2008:247).

Enfim, a fotografia profissional chegou ao Ártico antes das expedições terem atingido o polo norte geográfico – assim como foi, décadas depois, na Antártica. A última experiência que menciono, também elencada por Wemslay e Barr, é a expedição organizada por William Bradford, em 1869. Os fotógrafos John Dunmore e George Cricherson, de Boston, acompanharam e tornaram a expedição uma verdadeira corrida de quem obteria o *first shot* - e o melhor. Uma série de placas de vidro quebraram ainda antes da partida, mas foram substituídas e albuminizadas a tempo. A viagem resultou na primeira obra editorial publicada com fotografias do ártico, *The Artic Regions, Illustrated with photographs taken on an expedition to Greenland*, impressas em albumina, em 1873.

São compreensíveis as tentativas de diminuir entraves implicados no uso do colódio úmido, experimentando alternativas de placas de colódio seco, movendo inclusive algumas produções em sistema industrial. Tais propostas, porém, tinham desvantagens técnicas decisivas, como o aumento do tempo de exposição, e não conformaram solução suficiente para substituir o processo úmido.

A recepção ao experimento de Maddox com gelatina, inclusive, parecia não ter sido significativa. Talvez, como sugere Gernshaim, pela maneira como aquele foi apresentado – “A few remarks upon the application of another medium may perhaps not be uninteresting to the readers of the Journal” (Maddox, 1871:422). Isso até Taylor, editor do *The British Journal of Photography* por mais de 15 anos, ter recordado a trajetória da técnica no almanaque de 1879: o primeiro anúncio comercial de emulsão que levava gelatina foi publicado em 1873, apenas dois anos após a publicação do artigo *An experiment with gelatin-bromide*, “though it was not stated at the time, it was generally known that the basis of Mr. Burgess's emulsion was gelatine.” (Eastman, 1954:61). Taylor, nessa menção, relacionou a descoberta à Maddox e descreditou Mr. Burgess de qualquer avanço sobre o método.

O comerciante da emulsão respondeu com inflamadas cartas, em que se dizia propriamente o inventor da fórmula, tendo guardado segredo de seus avanços durante anos, até anunciar, finalmente, seu produto. Maddox sentiu-se em obrigação de replicar, o que só fez Burgess lançar comentários mais ferozes – que nunca havia lido o tal artigo

do experimento de 1871 e que, caso o tivesse feito, teria desistido de trabalhar com gelatina, pois a proposta era um desastre,

“If I had tried it I should inevitably have been so disgusted with gelatine as to have dismissed it from my mind for ever. Then where would gelatino- bromide have been now? Fortunately Dr. Maddox's gelatino-bromide was dead, buried, and forgotten when I commenced my experiments; and I hope Dr. Maddox will forgive me for saying it deserved to be. "I do not pretend to be the first who *tried* to make gelatino-bromide work, but I was the first who did it. There is gelatino-bromide that is good for nothing, and there is gelatino-bromide that will make a dry plate quicker than a wet one. It is the latter I originated. I do not envy Dr. Maddox the honour of inventing the other. His gelatino-bromide was an experiment that did not, and could not, possibly succeed.” (Burgess, 1879 *apud* Eastman 1954:61)

Mais um evento no qual a disputa pelo pioneirismo - prestigiado no campo tecnológico e, sem dúvidas, comercial – parecia se estender sem qualquer desfecho na história da fotografia. A querela foi concluída pelo editor, após mais algumas cartas publicadas,

"We are pleased to be able to state that we have discovered amongst the accumulation of curiosities which cumber the shelves of our editorial office, two of Dr. Maddox's original specimens, bearing the date of September 11, 1871...These two plates prove very conclusively that the gelatino-bromide process, even at that remote period, was far from being the hopeless muddle it is alleged to have been. The results produced in 1871 by Dr. Maddox are equal, in respect of quality of image, density, and pluck, to any gelatine work of today." (in Eastman 1954:61).

A partir de então, o experimento de Maddox passou a ser referenciado como o passo decisivo que, entre tantos testes, possibilitou a consolidação do processo fotográfico utilizando *dry plates*, placas secas com emulsão de gelatino-brometo de

prata que dispensavam a revelação imediata. Os textos publicados na sequência da retrospectiva de Taylor, ainda no Almanaque de 1879, confirmam a crescente popularização da tecnologia, incluindo especulações sobre o futuro das placas úmidas. Werge, *Dry-plate treatment* (1879:203), relata: “I began my photographic experience with a dry process, the daguerreotype, and after about twenty-seven years of wet-plate annoyances I have, with indescribable pleasure, returned to dry-plate work”.

A adaptação aos *dry plates* parecia difícil aos fotógrafos durante o desenvolvimento dos negativos, que se comportavam de maneira completamente diferente. Werge, por sua vez, enfatizava que valiam os benefícios: “Nothing is so simple, neat, and clean as the development of dry plates with ferrous oxalate, and it has the additional recommendation of relieving the operator and enabling him to prepare for another sitting while the development is proceeding in a dipping bath” (1879:204).

Independente da emulsão de Burgess não ter sido exatamente um sucesso comercial, as placas prontas se disseminaram rapidamente, dominando o mercado amador e conquistando aos poucos os estúdios fotográficos comerciais, com iniciativas de Richard Kennet, Peter Mawdsey’s Liverpool Dry Plate e Photographic Printing Company (Pritchard, 2010:117), ‘so rapidly is this industry spreading that it has been said there will soon be more manufacturers of plates than consumers’ (Taylor, 1879 *apud* Pritchard, 2010:116).

A produção industrial das placas secas aconteceu em condições bastante modestas, mantendo o revestimento da emulsão manual e adaptando materiais caseiros nas operações, mesmo em grandes indústrias (Pritchard, 2010:118). Precisaria de mais tempo, ao longo do século XX, para enfim mecanizarem e padronizarem linhas de produção, incluindo como operação paralela a fabricação da própria gelatina⁶⁷, como foi o caso da Kodak. Foi iniciada uma verdadeira revolução tecnológica e mercadológica na fotografia, fazendo da gelatina um dos componentes mais notáveis da modalidade analógica até hoje.

⁶⁷ Foi importante para a indústria o fabrico de sua própria matéria-prima, a fim de tentar manter uma similaridade. Uma gelatina dificilmente se repete: a origem dos animais causa grande variabilidade no fabrico desse material, sendo uma mistura de gelatinas de pesos moleculares diferentes. Ainda assim, toda gelatina fotográfica cumpre funções auxiliares que propiciam uma melhoria na sensibilidade da placa e na definição da imagem, conforme Mendes (2015:04), “serve também para regular o tamanho dos cristais, quando estes precipitam das soluções de nitrato de prata ou brometo e iodeto de potássio, uma vez que permite que estes se modifiquem, e por vezes contribui para a sensibilidade dos cristais à luz. Além destas vantagens produz ainda uma barreira ao revelador, permitindo que este apenas tenha ação sobre os cristais que foram alterados pela luz”.

“*Then*, a dry plate equal in sensitiveness to wet was looked upon as a sort of fabulous possibility of the distant future – a fanciful dip into Utopia. *Now*, we read of dry plates which not Only equal, but far surpass, wet plates in sensitiveness, and which are capable of performing tasks which the erst omnipotent bath cannot attempt” (Bolton, 1879:41).

As placas, compradas já emulsionadas, dispensando o trabalho do fotógrafo em prepará-las, produziam negativos de imagens em sais de prata em uma tonalidade neutra, bastante diferente dos castanhos característicos do colódio. Mas além da mudança de tom, havia uma potencialidade completamente nova: a maior sensibilidade à luz diminuiu os tempos de exposição para poucos segundos. Um diferente componente precisou ser incluído no aparato, o *shutter*, ou disparador. No início, o disparador era um mecanismo acoplado à câmera, até tornar-se interno, na construção das próprias lentes.

O mundo na fotografia não seria mais o mesmo: estáticos retratos e paisagens davam espaço a movimentos estabilizados (principalmente em lugares bem iluminados, claro) e cenas mais definidas ainda que em condições de iluminação não tão ideais. Ampliando o leque de situações fotografáveis, os dispositivos puderam ocupar novos espaços e seus efeitos materiais, as fotografias, migrar por outros meios e servir a outros projetos. O termo *snapshot*, utilizado desde a década de 1860 com Herschel, finalmente faria sentido no campo fotográfico – a fotografia instantânea, cuja exposição necessária era de poucos segundos ou frações de segundo (Harding, 2008:1277), que dispensava a pose prolongada - ou mesmo o conhecimento de que se estava sendo fotografado.

A outra mudança, anteriormente mencionada, é que os negativos eram reproduzíveis e facilmente ampliáveis, portanto, todo o conjunto de dispositivos relacionados pode se tornar mais compacto: não havia necessidade de ter uma tenda de revelação, tampouco os itens de sensibilização das chapas e, por fim, não era necessária uma câmera de grande formato. Além disso, a exposição poderia ser rápida o bastante para estabilizar a câmera com as próprias mãos e dispensar tripés - os *dry plates* possibilitaram, em pouco tempo, a indústria das compactas (Pritchard, 2008:246). Por outro lado, investia-se mais em tecnologias de impressão e ampliação, além de técnicas de edição e retoque de negativos.

As inserções tecnológicas em fotografia de viagem podem ser acompanhadas em cada edição da célebre publicação *Hints to Travelers*, da Royal Geographical Society. Como revisaram Whamsley e Barr (1996:309), da primeira à quarta edição (1854, 1865, 1871 e 1874) o guia foi da completa ausência dos dispositivos fotográficos até a proposição de que qualquer viajante poderia ser também um fotógrafo, com dicas práticas e recomendações específicas para fotografar na “vida outdoor” (notadamente relacionadas às placas secas, nas últimas duas edições consideradas).

Noto que a partir da quinta edição, em 1883, o artigo sobre fotografia foi escrito por Donkin, e assim se manteve, após revisões, até pelos menos 1906⁶⁸. Ainda que os processos fotográficos tenham se tornado muito mais simples e acessíveis, ele propõe que

(...) the aim of the traveller-photographer should be the production of good negatives. It often requires years of study on the part of professional operators (with advantages impossible to the traveller) before thoroughly good negatives are habitually produced; and it must not be supposed that a person taking up photography for the first time, in a few hurried moments before departure on a journey, will attain other than very unsatisfactory results (1883:244)⁶⁹.

O que foi apontado por Donkin, é que mesmo as câmeras de tecnologia mais avançada não eram automatizadas a ponto de não haver, na imagem, os efeitos dos gestos humanos. Bons negativos emergiriam com uma técnica gestual afinada à capacidade de expressar informação do próprio aparelho - mas o que isso quer dizer? Como definir, a partir dessas constatações gestuais, o que seria um bom negativo e como isso se relaciona à ideia de uma boa imagem?

O fim do século XIX, em Londres, já havia visto fotografias tão diferentes em composições, linguagens e propósitos, que eram intermináveis os debates sobre estilo

⁶⁸ A última edição a qual tive acesso. Foram publicadas, no total, 11 edições, entre 1830 e 1930.

⁶⁹ Tal conselho se manteve nas edições revisadas até pelo menos 1906, mesmo com as significativas mudanças tecnológicas em câmeras, mas, em especial, nas características das lentes, técnicas e aparatos para mensuração de exposição.

fotográfico, ainda mais quando se tentava distinguir uma dimensão ou mesmo um campo artístico de um campo técnico da fotografia.

Em 1891, foi organizada a primeira exibição internacional de fotografia artística, a *International Ausstellung Kunsterische Photographie*, pelo Clube de Fotografia Amadora de Vienna, como situa Simmons (2008:185), e eventualmente, “major cities in England, France, Germany, Belgium, Austria and the United States had its own photography group that aspired to elevate the creative potential of photography”. Não havia, portanto, um consenso sobre o que seria um “bom negativo”, mas haviam práticas mais ou menos comuns, que coordenavam parâmetros.

Por um lado, nas fotografias europeias de expedições, a expectativa majoritária, herdada dos anos 1850 e 1860, parece ter sido a composição de paisagens realistas e precisas, à revelia do possível ruído fotográfico. As fotografias panorâmicas poderiam tornar-se fonte de informação geográfica e cartográfica, as fotografias arquitetônicas, incluindo as de ruínas, poderiam tornar-se parte de arquivos e *surveys* históricos. Havia esse componente também na fotografia norte-americana.

Por outro lado, as fotografias de viagem norte-americanas eram comumente praticadas sobre a “natureza selvagem”, como em parques nacionais (os quais emergiram na legislação com argumentos fotográficos, inclusive, como situa Jakobs (2008:821)), e em composição com elementos visuais característicos do romantismo e da estética do sublime, inspirados em Timothy O’Sullivan, por exemplo. Havia, também, esse componente na fotografia europeia, em consonância com convenções artísticas, como a proposta de fotografia naturalista de P. H. Emerson, a inspirar uma nova escola de fotografia de paisagem e a fotografia impressionista (Gernsheim, 1974:121)⁷⁰.

⁷⁰ E na última década do século XIX, como articula Gernsheim (1974:126), “the art photographers have rightly realized that in spite of the expression. Of their personality in the arrangement of the object, the finished Picture is due to a mechanical and impersonal apparatus. The Picture has therefore the character of a mechanical, i.e. inartistic, reproduction. For this reason photographers made a big step forward. They interfered with the positive print, by no longer printing the negative as it appeared. By the choice of the paper, omitting details, adding to or deepening lights and shades, and by an unending series of manipulations which depend upon their personal judgment, they alter the photograph to such an extent that one can no longer speak of a merely mechanical reproduction by the apparatus. A process long known but rarely used, the gum print, was recognized as the most suitable to allow these alterations to be made. Since the introduction of the gum print, the development of amateur photography has taken a surprising turn; indeed their results have no longer anything in common with what used to be known as photography. For that reason one could proudly say these photographers have broken the tradition of the artificial reproduction of Nature. They have freed themselves from photography. They have sought the ideal in the works of artists. They have done away with

Bons negativos não eram uma inevitabilidade produzida pela câmera: eram prováveis em determinadas e específicas condições a fim de produzir determinadas e específicas imagens impressas. Faze-los implicaria, como sugere Donkin, em mais do que a leitura de um manual e a aquisição de equipamento – era necessária uma certa relação prática com o aparelho, com o conhecimento técnico e o processamento da imagem, alinhando intenção, gesto e efeito produzido. Implicaria, inevitavelmente, numa relação com um campo de visualidade situado, tanto sobre os motivos fotografados, como sobre o contexto de sua divulgação.

Um dos fatores relevantes para aumentar as chances de obter “bons negativos” era um pressuposto tecnológico, de fato: que os viajantes escolhessem levar chapas de vidro às películas flexíveis com suporte em papel ou plástico – “When plates can be carried, the extra weight is compensated for by greater certainty of success, and general excellence in the photographs” (1906:57).

As películas plásticas pautavam-se em experimentos do início dos anos 1880, com M.H.Fourtier e L. David (Gernsheim e Gernsheim, 1969:409), sobre um material determinado apenas em 1861⁷¹. Foram necessárias quase duas décadas até que superfícies de celuloide uniformes e finas o suficiente fossem produzidas para uso fotográfico, em 1888, quando John Carbutt lançou os “Carbutt’s Flexible Negative Films”. Como em diversas inovações no mercado fotográfico, ele não estava só. Em 1889 foi formalizada a patente de Reichenbach, da *Eastman Company*, enquanto Goodwins lutava para conseguir patentear seu rolo de filme plástico por mais de dez anos, respondendo com todos os requisitos apenas em 1898 (Gernsheim e Gernsheim, 1969:409)⁷².

photographic sharpness, the clear and disturbing representation of details, so that they can achieve simple broad effects.’ (Dr. Karl Voll, *Miinchner Allgemeine Zeitung* 1 December, 1898)

⁷¹ O material era o *parkesine*, a base de nitrato de celulose que precedeu a indústria moderna do plástico, proposto por Alexander Parkes e desenvolvido enquanto *celluloid* por John Wesley Hyatt, dois anos depois (Hannavy, 2008:1054).

⁷² Eastman Company era a futura Eastman Kodak Company. Seguindo a narrativa de Gernsheim sobre um dos eventos mais importantes da indústria fotográfica, essa é a base do processo jurídico da The Goodwin Film & Camera Co. contra a Eastman Kodak Company, alegando que a fórmula utilizada por essa era a de Goodwin, não a de Reinchenbach. Nesse período, Goodwin havia falecido e parte da empresa foi comprada por Anthony of New York. São 5500 páginas de um processo que durou mais de doze anos e terminou a favor de Goodwin, cuja patente pertencia então à Ansco (Nibbelink, 1942:227). Ao que parece, o valor onerado à Kodak foi pequeno frente aos prejuízos da Goodwin Film. A própria patente de Reinchenbach é envolta por elementos complicados, como a alegação de que ele e outros dois trabalhadores da Eastman conspiravam para abrir uma fabricante de filmes flexíveis a partir dessas

Filmes flexíveis poderiam oferecer óbvias vantagens, como livrar-se do peso e da fragilidade das placas de vidro. Em contraponto, eram mais vulneráveis às mudanças climáticas⁷³, principalmente, à umidade, e não ofereciam a mesma qualidade pictórica. Era possível utilizá-los, e de fato, embora a escolha mais tradicional tenha sido placas de vidro e emulsão de gelatina, as películas plásticas foram levadas para a Antártica inúmeras vezes. Millar cita algumas delas em sua pesquisa (2013): na expedição *Antarctica* (1901), Gosta Bodman levou a sua Kodak Folding Pocket Camera 3, com película de nitrato 6x9in. (2013:103). Esse era o modelo da Kodak que produzia *real photo postcards*, ou seja, as imagens poderiam ser desenvolvidas em papel fotográfico com o verso dos cartões postais e enviadas por correio.

Nas duas expedições francesas (*Français*, 1903; *Pourquoi Pas*, 1908) foram levadas câmeras compactas da Kodak e filmes flexíveis, principalmente para serem usadas em jornadas, por comprometerem menos a cota de peso estipulada (2013:126). A norueguesa *Fram* (1910) contava com uma abordagem híbrida – a Kodak 3x3in de Bjaaland, para uso com placas ou filmes, três rolos de filme e uma dúzia de placas de vidro. Além dos rolos de filme flexível para uso nos cinematógrafos (nas expedições francesas, norueguesa e também na japonesa, além das britânicas). Ponting levou uma compacta – não era uma Kodak, mas uma A. E. Stanley, como *back up*.

A indústria das compactas estava em franca expansão, impulsionada, principalmente, pelo lançamento da Kodak 1. A câmera tinha o foco e a exposição fixos e, ao expor todo o rolo de 100 fotografias (o *Eastman American Film*), bastava devolve-la à fábrica. As imagens seriam reveladas por profissionais e o ciclo se reiniciaria com o cliente recebendo-a recarregada com mais cem exposições. “Kodaking” tornou-se rapidamente uma prática conectada com a busca por atividades de lazer, como enfatiza Howe (2008), em especial as viagens burguesas, promovendo em seus anúncios uma mulher em viagem com a câmera em mãos, que impulsionavam a indústria do turismo (e que, por sua vez, impulsionou a indústria dos cartões postais fotográficos).

descobertas (a tese de Le Guern (2017) traz documentos que detalham como foram desenvolvidas essas pesquisas e como eram gerenciados os projetos de inovação da Eastman).

⁷³ Além disso, o nitrato de celulose se mostrou um material altamente inflamável. Em 1930, a proposta de substituição foi feita com o diacetato de celulose, que não conseguiu ser útil em todas as suas funções. O nitrato foi definitivamente substituído somente em 1950, pelo triacetato de celulose, e, em casos específicos (películas de raio X, artes gráficas, fotografias aéreas, etc), pelo poliéster (Pavão, 1997:46).

A venda de máquinas fotográficas cresceu rapidamente: a *Kodak n.º 1*, que produzia uma imagem circular com 63 mm de diâmetro, vendeu no primeiro ano 30 000 unidades; a *Kodak n.º 2*, de 1889, produzia imagens circulares um pouco maiores (89 mm de diâmetro) e foi também um êxito pois, em meados da década de 1890 cerca de 100000 máquinas tinham sido vendidas. O preço das câmaras foi baixando à medida que estas se tomavam mais simples. No ano de 1900 a Kodak lançou a *Brownie*, uma máquina fotográfica para crianças com um rolo de 6 fotografias ao preço de 1 dólar, vendendo num ano 250000 máquinas. O êxito da Kodak e do negativo em película foi seguido a uma escala mais modesta por outras companhias: em Inglaterra pela *llford*, em Itália pela *Ferrania*, na Bélgica pela *Gevaert*, em França pela *Lumiere* e na Alemanha pela *Agfa*. (Pavão, 1997:47).

Por fim, o conselho do *Hints to travellers* enfatizava justamente o corte originário da modernização da fotografia. Havia a fotografia que precisava aprimorar a coreografia de seus gestos e a fotografia em que bastava apertar um botão. Embora, na Antártica, mesmo a fotografia com compactas tenha se mostrado não tão simples assim.

“The operations necessary for taking a Picture are briefly as follows:

- Having selected the position from which the view is to be taken (for valuable hints as to the artistic production of pictures see Robinson's 'Pictorial effect in photography'), the tripod stand is first set up, and the head approximately levelled by means of the pocket level, altering the position or length of the legs as may be necessary. The camera is next screwed on to the stand, and the lens selected which on trial is found to include the required amount of subject. For groups or portraits a long focus lens with wide aperture, such as Dallmeyer's "Rapid rectilinear," 11 in. focus, should be used. The next operation is to focus the picture accurately on the ground-glass screen of the camera. The focussing-cloth is thrown over the head and the camera, so as to exclude the light as much as possible, and while looking at the inverted image on the ground glass, the milled head of the rack adjustment is turned till the image appears as sharp as possible. The camera is now turned about on its vertical axis till it exactly includes the view intended to be taken, and the screw is tightened. It may be necessary to raise or lower the front of the camera

carrying the lens in order to include objects at a high or low elevation; if the vertical range of this sliding front is insufficient, the camera must be tilted; but, if this is done, care must be taken to set the focussing-screen vertical again by means of the swing back, and to readjust the focus. The full aperture of the lens should always be used for focussing, and if the image is not sharp all over the plate it will be necessary to insert a diaphragm in the lens, using the largest that will effect the required object. Having then put the cap on the lens, the hinged frame carrying the focussing-glass is turned over, and one of the slides carrying the sensitive plates is inserted in its place. The slides should be exposed as little as possible to the light, especially avoiding direct sunlight; however carefully constructed, it is difficult to make them absolutely light-tight. The shutter of the slide is then withdrawn, and the exposure made by removing the cap from the lens for the required time. The time of exposure must be estimated according to circumstances, and it requires considerable experience to judge of it accurately. A record should be kept in a note-book of every plate exposed, giving the number, date, time, exposure, subject, &c. If the plates cannot be developed the same evening, and the slides are wanted for fresh plates, they must be packed up again, and should be numbered. This is best

done by marking the number on the back with a bit of dry soap, or in the film with a lead pencil. The image on the plate after exposure is latent and invisible, and has to be developed. This is effected by pouring on the plate, laid in one of the flat dishes, a dilute solution containing pyrogallic acid, ammonia, and potassium bromide. The excellence of the result largely depends on the due proportion between these constituents, and here more experience is perhaps necessary than in any other part of the process. The image having been fully developed, the plate is well washed, and then immersed in a solution of alum, which hardens the film. After another thorough washing it is "fixed" by immersion in a solution of sodium hyposulphite, which dissolves out the unchanged bromide of silver, and being once more well washed it is finished, and must be set up in the rack to dry spontaneously. On no account must heat be applied, not even the warmth of sunlight, or the film will melt. When dry it must be varnished to protect the film. The printing operations are best deferred till the return home, as they would involve the carriage of a large amount of extra apparatus. It is generally best to get the printing done by a professional printer; but if the traveller prefers to print from his own negatives he will find full instructions in

The Art and Practice of Silver Printing/ by Robinson and Captain Abney " (Donkin, 1901:61-3).



Da superfície aos programas e sistemas

Voltando à Coleção de Scott e tecendo conclusões parciais

A superfície das fotografias converge continuamente às configurações de camadas programáticas e de sistemas. O que a fotografia modela, ela foi minimamente programada para modelar: “o universo é composto de imagens claras e distintas, as quais não significam, como se pretende, “situações lá fora no mundo”, mas determinadas permutações de elementos do programa” (Flusser, 2018:86). Por isso, a superfície não pode ser isolada, o que fica ainda mais evidente com intra-ações de camadas superficiais e programas técnicos fotográficos, como pode ser observado nos fenômenos fotográficos polares:

Os daguerreótipos levados ao Ártico costumavam produzir ruído pictórico em superfícies metálicas e diversos dramas foram narrados, desde dificuldades de manejo à sua completa inutilização. Com as placas de colódio úmido, a fotografia se tornou uma prática viável para as viagens polares, produzindo com maior facilidade imagens nítidas, e se popularizando com o aprimoramento tecnológico. Imagens em tonalidades avermelhadas e de dimensões não ampliáveis emergiam. As placas secas permitiram, por sua vez, impressões ampliáveis e em tonalidades neutras, além da nitidez em imagens de movimentos estabilizados em cenas externas. As câmeras mais leves, de suporte plástico, permitiam composições em ângulos diferentes e uma maior gama de situações registradas, incluindo cenas não posadas.

Com os estereoscópios, emerge não apenas outra possibilidade de imagem figurativamente mais “nítida” do Ártico, mas também “sólida”, com a percepção de profundidade, como pode ser melhor compreendido em diálogo com teóricos da fotografia, como o texto de Krauss que aborda a tecnologia em questão (1982). Como efeito do aprimoramento dos processos, ocorre a produção de imagens com definição e qualidade suficiente para a publicação do primeiro livro fotográfico do Ártico, fazendo essas fotografias migrarem em diferentes suportes e a outros receptores.

Na Antártica, a fotografia emerge com a tecnologia das placas secas de vidro e filmes plásticos, permitindo retoques, ampliações, edições e publicações em relatórios, jornais ilustrados, livros, exposições, desde as primeiras expedições científicas, revelando a importância e influência recíproca entre sistema migratório e a feitura de imagens. Começamos a evidenciar, então, como a camada da superfície e do programa técnico intra-agem com programas científicos, programas de exploração de recursos e de instituição colonial do Estado, e como, novamente, esses intra-agem com o sistema de migração de imagens, notadamente, no circuito jornalístico. Compreendendo essa emergência amalgamada, podemos discutir as camadas em aspectos específicos, sem prejuízos na análise arqueológica.

Sugiro, portanto, observar a superfície da imagem em uma camada “figurativa” e uma camada “não figurativa”. Ressalto que *figurativo e não figurativo* remetem a um corte provisório, instituído por minha análise, e conformam uma única camada descritível. É possível, assim, vislumbrar a sobreposição entre o mundo estabilizado na fotografia e o mundo estabilizado no fenômeno específico que é a observação arqueológica que proponho. Ademais, *figurativo e não figurativo* dizem respeito não apenas à composição, mas à exposição - a qual, como enfatiza Flusser, é formada por critérios quantitativos do aparelho e critérios qualitativos do fotógrafo, em configuração programática.

A *camada figurativa* é uma *assemblage* de elementos formalmente reconhecíveis e fáceis de relacionar às narrativas dos diários, como uma cadeia de montanhas específica, uma determinada pessoa, animal, objeto, etc. Ela incide sobre a configuração de tais elementos no que denominamos *gênero fotográfico (e subgêneros)* – na coleção de Scott, pude definir três:

1. **Fotografias de Ação;**
2. **Fotografias de Paisagens** (e sugiro um corte provisório, como subgênero, entre fotografias de paisagens sem elementos humanos (pessoas e seus artefatos), fotografias de paisagem que incluem o abrigo, fotografias de paisagem de acampamentos);
3. **Retratos Posados.**

A *camada não figurativa*, por sua vez, é uma *assemblage* de aspectos visíveis que implicam na percepção das formas, mas não se caracterizam, claramente, enquanto tal: indefinições provocadas por arranjos de exposição (nos quais interferem a angulação do Sol com a Terra, o equipamento utilizado, a configuração de tempo de exposição), percebidas na super/sub exposição (como a ausência de marcas de horizonte, perda de contornos, texturas e definições dos elementos formais); manchas (interferências, gotículas de água, etc.); marcadores de presença do fotógrafo (pegadas, sombras, marca de algum objeto utilizado como “para-sol”); cores e tonalidades (características do processo e/ou adicionadas posteriormente), etc.

Os elementos da *camada não figurativa* podem ser compreendidos como “figurações negativas” das superfícies – alguns, inclusive, são reconhecidos como *ruídos fotográficos*, e, nos próximos capítulos, veremos a intra-ação desses elementos com *ruídos de informação/ ruídos narrativos* e sua interferência na circulação da imagem, e mesmo em sua sobrevivência. Como sugere Flusser, na imagem técnica, as “quantidades reemergem como qualidades sob a forma de imagens” (2018:162), conferindo significado ao absurdo. Por outro lado, os “casos de imperativos não calculáveis são *considerados* “erros de gramática”, ou seja, isentos de significado” (2018:160), o que não quer dizer, de todo modo, que não signifiquem e não conceituem (meu argumento é exatamente o oposto, por isso sugiro uma *figuração negativa*, e não uma *nulidade*).

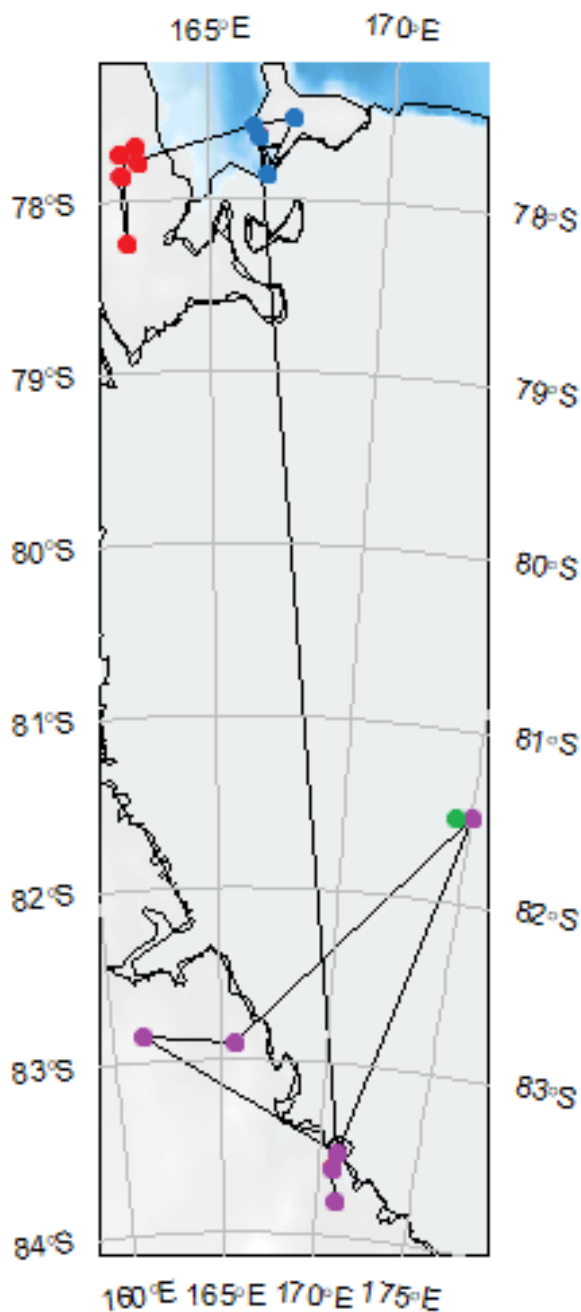
A coleção fotográfica de Scott compreende 109 imagens, feitas entre os meses de setembro e dezembro de 1911. Em observações da superfície das imagens, podemos notar uma variação de *topos*, ou locais fotografados (gráfico 01, mapa 01 e 02), implicada no cronograma geral da expedição em suas preparações para a jornada ao Sul, e que incide, igualmente, às pessoas, animais e objetos fotografados, conformando sua camada figurativa.

Gráfico 01 – N. de fotografias da coleção de Scott, local e período



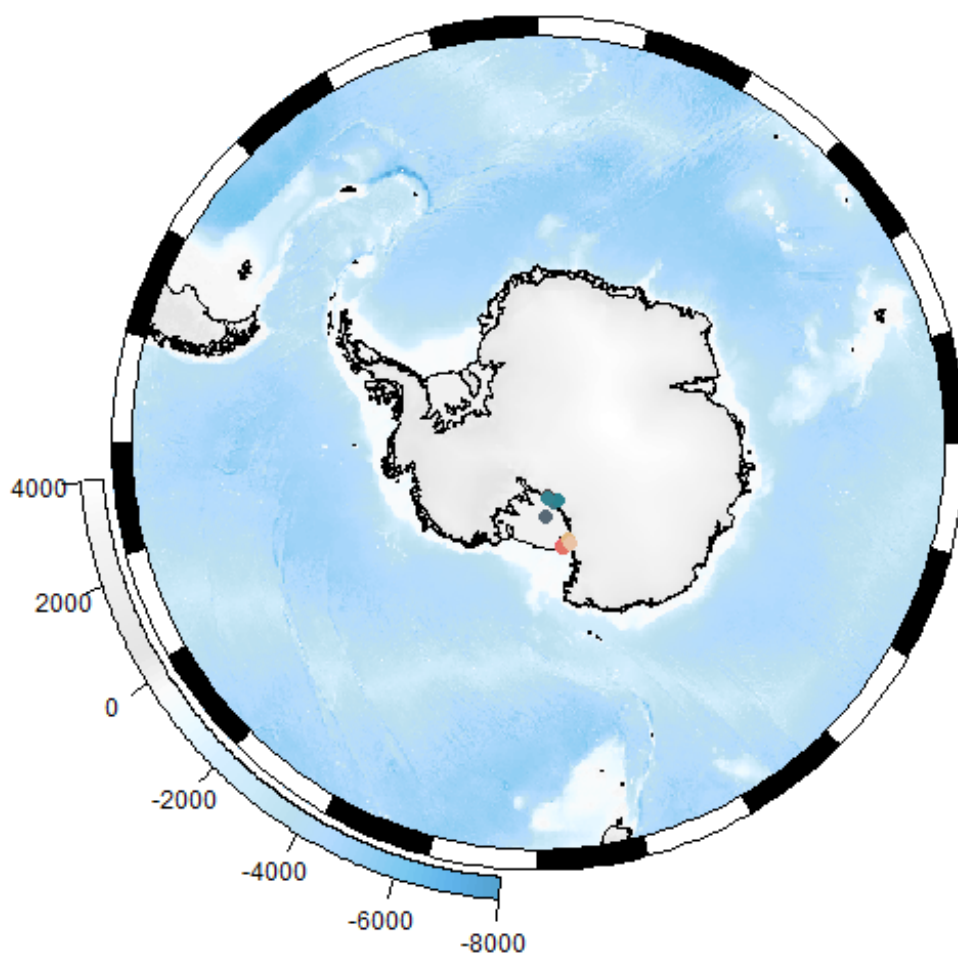
Gráfico 01. Número de fotografias feitas em diferentes *topos* e marcadores temporais – o mês de setembro, com a jornada, o mês de outubro, no acampamento, os meses de novembro e dezembro, na aproximação inicial à jornada sul. Fonte: Autora.

Mapa 01 – Marcadores dos locais em que Scott fotografou



Mapa 01. As cores dos marcadores correspondem às cores do gráfico anterior, indicando os meses em que cada *topos* foi fotografado e o trajeto que fazia a expedição. As coordenadas foram consultadas na livraria *Gazette* (SCAR), a partir de indicações de lugares, localizadas nos diários e metadados do SPRI, correlacionadas às datas das fotografias, indicadas no acervo do SPRI. Há, provavelmente, um desvio longitudinal nas duas marcações que estão próximas de 175E, 81.5S, considerando que as coordenadas se referem a um *topos* extenso, e dispomos apenas das coordenadas dos *topos*, não das coordenadas específicas de cada imagem. Fonte: Autora.

Mapa 02 – Marcadores dos locais em que Scott fotografou (perspectiva continental)



Mapa 02. Os marcadores coloridos sinalizam a localização de feitura das fotografias em contexto geográfico amplo (referências dos dados utilizados: Composite Gazetteer of Antarctica, Scientific Committee on Antarctic Research. GCMD Metadata (Disponível em http://gcmd.nasa.gov/records/SCAR_Gazetteer.html)). Fonte: Autora.

Além das informações relacionadas ao momento fotográfico em si, a coleção de Scott é atravessada pela exposição fotográfica da primeira expedição antártica do capitão, com a coleção fotográfica de Skelton, e à imbrincada relação entre patrocínios e vinculação jornalística, especialmente expressiva na viabilização das expedições polares britânicas, como vimos.

A variação temática e a variação de gêneros/subgêneros fotográficos correspondem à distribuição cronotópica, configurada pela conciliação com os objetivos e missões do capitão em preparação para a viagem ao sul. Assim, é possível caracterizar imagens feitas durante a jornada de setembro, durante o tempo de base em *Cape Evans*, em outubro, e durante o início da jornada ao sul, em novembro e dezembro, propriamente. A *camada não figurativa* dessas superfícies incorpora alguma variação, portanto, como efeito de diferentes exercícios fotográficos, uma vez que a coleção pode ser considerada um treinamento que Scott fazia com seu tutor, Herbert Ponting. Na prática fotográfica, há uma progressão intencional de domínio técnico, conforme instruções do fotógrafo, incluindo adaptação à atividade, que reflete uma melhor organização do processo fotográfico e, entre os desafios físicos, a resistência à exposição ao frio, aspecto sobre o qual Scott costumava reclamar.

I am determined to make some better show of our photographic work on the Southern trip than has yet been accomplished —

with Ponting as a teacher it should be easy.

He is prepared to take any pains to ensure good results, not only with his own work but with that of others — showing indeed what a very good chap he is.

Today I have been trying a colour screen — it is an **extraordinary addition to one's powers**. Tomorrow Bowers, Simpson, Petty Officer Evans, and I are off to the west. I want to have another look at the Ferrar Glacier, to measure the stakes put out by Wright last year, to bring my sledging impressions up to date (one loses details of technique very easily),

and finally to see what we can do with our cameras.

I haven't decided how long we shall stay away or precisely where we shall go; such vague arrangements have an attractive side.

(Scott, 1914:408).

Capítulo V Jogando com os aparelhos: aprendizados, malabarismos e acidentes

Os gestos se fazem imagem, como coreografia aperfeiçoada: há um pouco da dança expansiva do pintor – percorrendo enquadramentos, armando tripés, jogando o tecido de foco sobre a cabeça - e um conhecer com as pontas dos dedos - toques maquínicos que afetam e são afetados pelos aparatos técnicos e suas virtualidades (Flusser, 2015b; 2018). “Bons negativos” emergiam com uma técnica gestual afinada à capacidade de expressão de informação do processo fotográfico, não sendo uma inevitabilidade, mas um alinhamento possível entre gesto, intenção e efeito produzido. Em tal determinação, entretanto, há uma configuração complexa,

O fotógrafo parece levar seu aparelho a fazer imagens segundo sua intenção deliberada. Uma análise mais atenta do processo fotográfico revelará, no entanto, que o gesto do fotógrafo se desenvolve, por assim dizer, no “interior” do programa de seu aparelho. Por certo o aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas este pode apenas querer o que o aparelho pode fazer, de maneira que não apenas o gesto, mas também a própria intenção do fotógrafo, são programados. Todas as imagens produzidas são, em tese, futuráveis para quem calculou o programa do aparelho. São imagens “prováveis”. Imagens técnicas são, pois, produtos de aparelhos que foram inventados com o propósito de informar, mas que acabam produzindo situações previsíveis, prováveis. Precisamente, tal contradição inerente às imagens técnicas desafia os produtores das imagens. Seu desafio é o de fazer imagens pouco prováveis do ponto de vista do programa dos aparelhos. (Flusser, 2018:28).

Nesse sentido, as fotografias de expedições do Ártico e da Antártica começaram diferentemente. Enquanto aquelas carregaram, por um período significativo, pesados

equipamentos, como daguerreótipos, processos com severas limitações, como as placas de colódio úmidas, nessas já haviam sido popularizados os processos da placa seca com emulsão de gelatina e mesmo os rolos de filme plástico flexível, especialmente utilizados com os cinematógrafos. Fotógrafos subiam mastros de navios com seus equipamentos mais leves e compactos - Ponting chegou mesmo a equilibrar-se em tábuas de madeira fixadas fora da embarcação com o seu *kinematograph*,



Fonte: Ponting, 1922.

I was anxious to secure a moving-picture film showing the bow of the Terra Nova cleaving the ice-floes ; this ambition was now realised, thanks to the help of our worthy Bo'sun and Petty Officer Williamson, who rigged some planks extending ten feet from the starboard side of the fo'c'sle, to the end of which I fixed the kinematograph with its tilting-table. Spread-eagling myself on the end of these planks, I had a field of view clear under the overhanging prow. As the ship bumped into the floes, I hung on as best I could, and with one arm clung tightly to my precious camera lest it should break loose and fall into the sea, whilst with the other hand I turned the handle. But frequently I had to stop and grip the planks hard to avoid taking an unpremeditated header. Fortunately, however, no mishap occurred; and the result — showing the iron-shod stem of the ship splitting and rending the broken ice into the foaming sea — proved to be one of the most thrilling of all the moving-picture records of the Expedition (1922:41).

Em função da imagem e dos “bons negativos”, contra o ruído fotográfico e a mera repetição de cenas, os fotógrafos faziam-se equilibristas, malabaristas, coreógrafos. Além das experimentações que observamos em algumas imagens, eram muito comuns os erros técnicos, os aparelhos deixarem de funcionar, e mesmo acidentes em sessões fotográficas

foram relatados, provocando adaptações nas logísticas de expedições, especialmente em *Terra Nova*.

Por vezes, as situações não terminavam bem, como nem sempre funcionava a imagem, e por isso, nem sempre lhe era permitido *sobreviver* (e migrar) – o fato de sabermos mais sobre ruídos fotográficos em registros textuais que imagéticos é uma consequência dessa seleção, dessa “biopolítica” de imagens, por assim dizer.

No capítulo anterior, abordei algumas situações constitutivas do fenômeno em que a coleção de Scott emergiu. Convidei-os a saltar de superfícies a superfícies, mapeando programas, voltando, enfim, às fotografias da coleção. Nesse capítulo, *escavando fototículas*, abordaremos níveis específicos que evidenciam o momento de feitura da imagem, a *performance fotográfica*. Ressalto o caráter inclusivo do termo *performance* em arqueologia, como apontado por De Marrais (2014), que permite continuarmos a articulação com as teorias flusseriana e baradiana, ao focar na re/configuração material do mundo que uma performance pode agenciar.

Proponho fazer testes em quatro fotografias antárticas, por articularem diferentes efeitos, simples de se notar ao toque da vista, afinal, trata-se de abordagem experimental. Além disso, todas emergem em expedições comandadas por Scott. As duas primeiras fotografias constituem setores diferentes do mesmo sítio, foram feitas durante a expedição *Discovery*, uma por Skelton, outra por Shackleton. A terceira e a quarta foram feitas durante a expedição *Terra Nova*, uma por Ponting e outra por Scott. As duas últimas são setores de um único sítio, portanto.

As *fototículas* serão “delimitadas”, ou melhor dizendo, configuradas, pela superposição com outras imagens/textos/materialidades, como linhas que interrompem e convidam a mudar de direção, continuando a nos guiar ao objetivo central – a compreensão da performance e do modelo emergente, que ocorrem na permutação entre camadas programáticas. Então, há a fototícula A01, que, ao ser atravessada pela A02, nos faz caminhar por essa. Elas estão na mesma sequência (família “A”) – compartilham elementos muito semelhantes. Quando alguma fototícula A é atravessada por uma linha que contém mais agenciamentos novos que semelhantes, mudamos para a unidade B01, e assim seguimos, até obter uma caracterização mínima da estratigrafia local – uma espécie de *perfil*. Longe de concluir que esgotamos o setor, isso significa apenas que coletamos informação suficiente para compreender a fotografia como efeito situado de

uma performance e diferenciar, minimamente, as estabilizações da Antártica emergentes em tais configurações.

Sítio Arqueológico 01

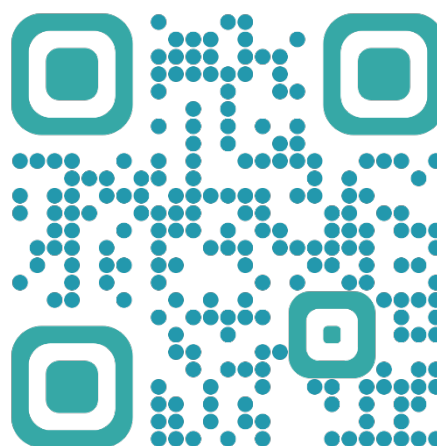
Expedição Antártica Britânica Discovery (1901-1904)

Setor 01

22 de novembro de 1901

Macquaire Island

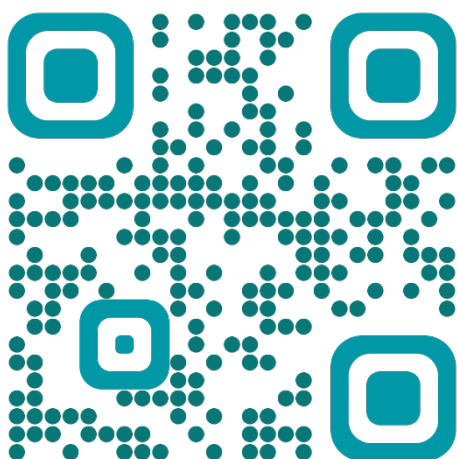
Expedição *Discovery*



Fototícula A01

As paradas não eram avisadas a tempo de conseguirem se preparar propriamente para as coletas em terra – reclamava Skelton, em seu diário. Embora tenha observado a ilha se aproximar lentamente, parecia surpreso por desembarcarem ali. Permitiu que Dellbridge¹ fosse com ele, apressados, um arrumava a arma, outro a câmera, deixando as placas de vidro também engatilhadas. Chegaram ao sul de Macquaire, uma ilha subantártica, avistaram um elefante marinho próximo à praia, um movimento frenético e gritos para companheiros de outros barcos de aproximação buscarem os rifles. Skelton se apressou, abriu o tripé tentando fixá-lo rapidamente e encaixou a câmera já engatilhada. Flexionou os joelhos, puxou o tecido de foco sobre a cabeça, estava tão perto,

¹ James Henry Dellbridge entrou na marinha em 1893 e foi convocado na Discovery como subtenente - engenheiro assistente, respondendo à Reginald Skelton.



As I was taking a front view of the beast, Heald, one of the seamen, was seized with a mania for murder & started belting the animal on the head, so my photo did not come off & the camera was very nearly upset. As it was, part of the case was turned over. Duncan & Heald then went on battering the animal in a most absurd way, until I got a Mauser revolver into its head. Several other seals were seen quite close.” (2012:71)

Repetiu os gestos fazendo oito fotografias de elefantes marinhos e pinguins naquele dia, que relata não terem ficado muito boas, atravessadas pelas outras coletas e o calor das novidades.

Fototícula A02

A fotografia era uma espécie de coleta cuja ordenação não poderia ser negociada com as outras – não parecia interessar, naquele momento, fazer imagem dos animais mortos. Skelton se apressou a mirar seu disparador antes que os demais fossem acionados, embora o *Thorton Pickard* tenha demonstrado algum defeito. Os outros *shoots* funcionaram conforme suposto: levaram ao navio uma lebre, vinte pinguins de mais de uma espécie, além de seus ovos, e diferentes pássaros que ocupariam os cientistas (e o cozinheiro) nos dias seguintes. Wilson continuou a fazer ilustrações que, como definia o Skelton, eram “splendid & should, I think, be of great use to the Naturalists at home, as the descriptions of the birds, colouring, beaks, feet etc., in the British Museum catalogues are all wrong” (2012:71).

Nas expedições ao Polo Sul, era comum ter um ilustrador profissional, embora vários membros praticassem um pouco de desenho, especialmente ilustrações científicas. Os oficiais, em geral, estavam familiarizados aos desenhos que funcionavam também como registros de viagens. Como mencionei anteriormente, na expedição *Discovery*, foi

recrutado o zoólogo e artista Edward Wilson² como ilustrador profissional. A função de *photographer-in-chief*, por sua vez, era uma atribuição que requeria apenas alguma intimidade com a prática. Na *Discovery*, foi atribuída por Scott ao tenente e *chief engineer*³ Reginald Skelton⁴,

Scott was soon giving Skelton an additional responsibility when he wrote on 12th October: “My dear Skelton, just a line to advise you, if you have the time and opportunity, to work up the subject of photography. It will, I think, prove a matter of interest to you and of great service to the expedition.” (Skelton, 2012:22).

Como fotógrafo oficial, Skelton tomou a atividade para si com grande responsabilidade: testava equipamentos e materiais, fazendo notas em seu diário de viagem, tirava fotos nas câmeras de outros da equipe que desejassem registros específicos, organizava a *darkroom* e a produção de todos os integrantes. Fotografar – e as atividades relacionadas - estava em seu cronograma laboral, e Scott, quando propôs que assim fosse, talvez tivesse alguma ingenuidade sobre todas as ocupações que o oficial teria numa expedição Antártica,

² Edward Adrian Wilson trabalhava no departamento de botânica do Museu Britânico. Graduado em ciências naturais, em Cambridge, e qualificado em medicina no George’s Hospital London. Embora tenha se voluntariado enquanto médico, foi recrutado como zoólogo, artista e médico. Acabou se tornando um grande amigo de Scott, acompanhando-o em *Terra Nova*, até na jornada ao Polo Sul. Estava entre os cinco que faleceram na volta da jornada. Kathleen (viúva de Scott) fez uma escultura de Wilson, homenageando-o em sua cidade natal, Cheltenham.

³ Chief Engineer era um posto comissionado na Royal Navy, que indicava literalmente o engenheiro sênior, responsável pela mecânica e maquinaria do navio

⁴ São sete volumes de diários de viagem e alguns *sledge journals* escritos por Reginald Skelton e guardados na biblioteca de Scott Polar Research Institute, sem transcrição ou cópia digital disponível. O acesso aos relatos foi possível pelo livro editado e publicado por Judy Skelton (2012), uma narrativa de 582 páginas comprometida em fornecer para “all serious students of the history of Antarctic exploration access to the full authentic text”. Apesar da publicação de diários de viagens antárticas ter sido comum na primeira metade do século XX, era realizado por poucos participantes das expedições, em especial, cientistas e líderes. A expedição *Discovery* conta com um acervo rico de diários originais, preservados na biblioteca do SPRI ou em outras, como Dundee Art Galleries & Museums, mas, infelizmente, faltam digitalizações ou transcrições. São registros de marinheiros, foguistas, oficiais da Royal Navy, suboficiais e rancheiros. Portanto, é ainda restrito o acesso às narrativas de outros postos, como de Fred E. Dailey, carpinteiro que consertou a câmera de Skelton numa situação, por exemplo. As iniciativas de publicação posterior de relatos ou fragmentos, boa parte feita por descendentes desses viajantes, possibilita a descentralização (se não ideal, devido à edição do conteúdo, potencial) das informações e experiências produzidas nas poucas narrativas às quais há acesso remoto.

Skelton, our invaluable engineer, is also our photographer in chief, and has had a great deal of work in sorting and arranging the large number of photographs taken by various members of the expedition; the prints which he has already managed to get together are extraordinarily interesting, and if we can get good photographic results on our sledge journeys our collection should be quite unique. But photography is now the smallest part of Skelton's duties: Every officer in Every department has had need sooner or later to solicit his services. The amount of mechanical work that is needed to make good every defect in such an expedition as this is truly surprising (...) (Scott, 1905:315).

Em seu diário, as tarefas da fotografia estão intercaladas com outras atividades, projetos e listas de afazeres. Com essa confluência a disputar seu tempo, Skelton narrava com poucos detalhes os experimentos fotográficos, mas de forma constante, e seguindo sua narrativa é possível perceber a crescente familiarização com os equipamentos, bem como o amadurecimento com relação à prática e aos processos.

Fototícula B01

No início da viagem, em 1901, Skelton menciona utilizar uma *hand camera*, sem qualquer detalhe. Quando pararam na Ilha Trindade, ele reclama ter levado muito equipamento – deveria ter deixado a câmera para trás. E realmente deixa, junto com os pássaros e ovos coletados, enquanto percorre a ilha (p.48). Ele reclama novamente do peso e, ao deixar a câmera em outro ponto, relata que ela ficou “badly smashed”. Por alguns dias esse não será mais assunto, tendo se ocupado em limpar os pássaros, jogar cricket e trabalhar com a mecânica do navio. Apenas quando estão em Cape Town ele volta a mencionar a câmera – dessa vez outra, uma Adams Reflex com *focal plane shutter*, recentemente adquirida.

Entre os equipamentos citados no diário, sabemos que Skelton utilizou a câmera Adams Reflex (p.56), placas de vidro em formato *half plates* (6 1/2 x 4 3/4 inches) e *quarter plates* (4 1/4 x 3 1/4 inches) (p.99) (de acordo com Donkin (1893), o menor tamanho que se valeria a pena levar numa viagem), lentes “ordinárias” (geralmente o termo se refere a “lentes ordinárias de retrato”, que estavam entre os modelos mais versáteis e rápidos da

Ilustração 06 – Ilustração da câmera Adam Reflex em uso



Fonte: Adams & Co, 1901:05

(p.338, p.189).

época) e uma telefoto (p.105) (que, como menciono em outro tópico do capítulo 06, se encaixa na lente de retrato), um disparador Thornton Pickard (p.202) acoplado à máquina, um flash (p.245), um filtro amarelo para a lente (p.480), uma câmera 5x4 da Newman & Guardia (comprada durante a viagem, por 60 libras - e é provável que ele tenha adquirido, com ela, mais equipamentos fotográficos não detalhados, pois foram destinados dois pacotes de encomendas de J H Sinclair, Ross Ltda, para ele), Burrough's & Welcome's Tabloids⁵ Pipo e papeis de brometo para a desenvolvimento dos negativos e impressões

⁵ Os mesmos químicos levados por Shackleton em suas outras expedições, e por Ponting, em *Terra Nova*.

Fotografia 20 – Skelton com equipamento fotográfico (1902)



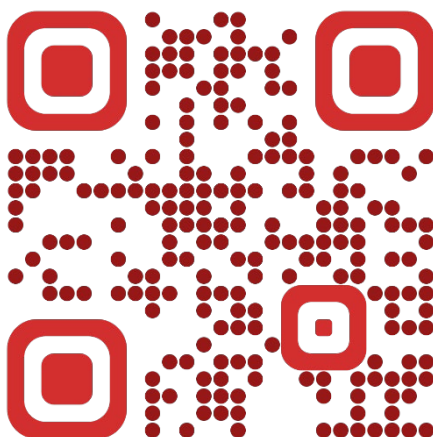
Fonte: The Royal Society, cód. NAE/6/728

Quando Skelton menciona a câmera “Adams Reflex”, pode se referir, de fato, ao aparato batizado com esse nome, lançado em 1899⁶ (menciono por existirem diversos modelos “reflex” do fabricante Adams & Co.). O obturador era situado na área em que o plano focal se estabelecia, exatamente em frente à placa de vidro, como ele menciona, um *focal plane shutter*. É interessante lembrar que os obturadores são tecnologia que emerge com as placas de vidro emulsionadas com gelatina, respondendo à redução do tempo de exposição necessária. Essa pretendia ser uma câmera mais rápida, apropriada para fotografar elementos em movimento, como pássaros. Acessando o *qr code* ao lado, podemos ver um obturador com um mecanismo semelhante sendo manuseado.



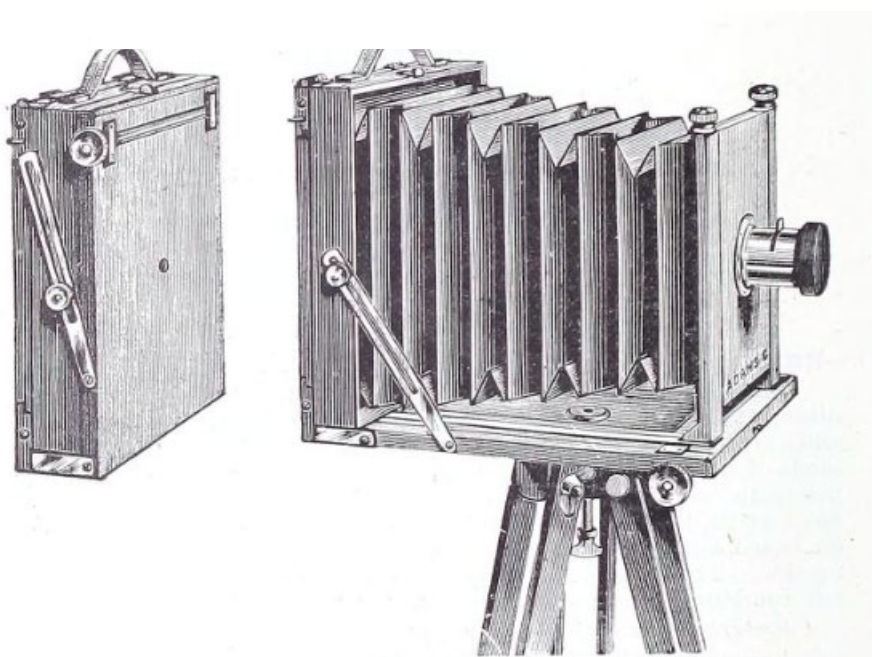
A misteriosa primeira câmera de Skelton funcionava com um disparador externo, acoplado, da marca Thonton Pickard – em abril de 1902, caindo do upper deck do navio, ficou completamente destruído (p.202). Os disparadores externos consistiam em uma estreita caixa de madeira, que se encaixaria na frente ou atrás da lente. Dentro dele havia um pequeno tecido que era tencionado e quando liberado, “corria” de um rolamento a outro, configurando o tempo em que a luz penetra no aparato. Não há menções sobre seu conserto, imagino que a partir de então, Skelton tenha se dedicado à transição para outra máquina fotográfica. No *qr code* abaixo indico outro vídeo, com um exemplo de obturador desse modelo em funcionamento. Ressalto algo que imediatamente vem em mente com esses vídeos: não deve ter sido prático manipular tais chaves delicadas com pesadas luvas ou mãos congelando no frio, isso quando as próprias chaves não congelavam, elas mesmas, afetando o funcionamento do obturador.

⁶ O Manual da Adams Reflex pode ser consultado em cameramanoals.org/prof_pdf/adams_reflex_camera-1901.pdf (Acessado em abril de 2022).



Não há menções sobre qual câmera foi utilizada na Ilha Macquaire, que ele se refere apenas à “minha câmera”. Ela não é muito similar à Adams Reflex. Consultando catálogos gerais de câmeras fotográficas (1891), a câmera Adams & Co. mais aproximada à descrição e à fotografia é o modelo “The Royal”, podendo ser alguma atualização dessa ou mesmo uma câmera que já tivesse há mais tempo. Mas, de fato, a primeira câmera de Skelton poderia ser de qualquer outro fabricante. A câmera Newman & Guardia pode ter sido o modelo de câmera de campo (1900:66-67), mas ela chegou posteriormente, não sendo a utilizada na ocasião. Em dezembro do mesmo ano, Skelton registra os primeiros experimentos com a Adams Reflex – “took 6 photos, but they were not a success” (p.84).

Ilustração 07 – Câmera Royal Adams & Co



Fonte: Sturney 1891:290

Os equipamentos de outros membros da expedição eram, também, utilizados por ele em algumas situações. Não sendo tão frequente, não parecia existir uma fluência dinâmica de jogo com diversos aparatos, apenas a desenvoltura em identificar os desafios na intra-ação com cada um. Emprestando a câmera de Bernacchi durante uma das jornadas, por exemplo, o fotógrafo relutava com os filmes plásticos, cujos resultados achava “muito insatisfatórios” (ele se refere aos filmes *flat*, da fabricante Fitch, p.340).

Não era simples carregar as placas de vidro em trenós, tanto pela fragilidade do material, como pelo peso (filmes plásticos poderiam pesar até 1/12 do peso de negativos de vidro, e, além disso, o peso das placas precisa ser somado ao peso da câmera (nesse caso, 60lbs) e do tripé (no mínimo 8lbs), conta que poderia facilmente extrapolar as 100lbs, - Ponting somava 200lbs em equipamentos fotográficos que ele carregava em trenós sozinho (Lynch, 1989:296)), mas era a escolha que ele faria. Nas jornadas de trenó, por exemplo, era comum serem carregadas duas câmeras e pelo menos 60 placas de vidro (Armitage, 1905:159). Fora o tempo de organização demandada, como na manhã em que sairiam à jornada ao oeste, em 29 de novembro de 1902,

Had to put 3 dozen plates in the quarter plate Camera & 2 dozen in the half plate. Took a long time. However, everybody else seemed to have something to do, so I didn't keep them waiting. (Skelton, p.347).

Havia controversas sobre o uso de filmes em suporte plástico na Antártica. A tecnologia foi bastante elogiada na publicação tardia de Ponting, afinal, todos os filmes do cinematógrafo eram desse tipo e, pelo visto, foram poucas as perdas que ele teve em seu processamento. Talvez o frio tenha ajudado a conservá-los – certamente eles intragem com alterações químicas e físicas menos agressivas nas baixas temperaturas do que em climas tropicais, por exemplo, sendo uma prática de conservação aceitável congelar filmes históricos dessa espécie de suporte⁷. É claro que é preciso considerar criticamente a avaliação do fotógrafo sobre esses materiais específicos, pois além de tê-los recebido como suporte da Newman & Guardia, ele literalmente aprendeu com os fabricantes a como fazer cinema, não tendo produzido nada nesse sentido antes (Arnold, 1971).

⁷ Luis Pavão, em comunicação pessoal em outubro de 2021, durante curso “Conservação de fotografia”, do Instituto de Estudos Brasileiros (USP).

Acostumado com as sessões de projeção de slides, entretanto, lançou mão da sua capacidade de *storytelling*,

Roll-films and film-packs stood every test magnificently, and yielded splendid results. There can be no question that, taking into consideration the great saving in weight, reliability and extreme convenience, films are pre-eminently suited for travel and exploration photography. Eastman kinematograph film never failed to yield the finest possible results.

Every film and plate exposed in the South, as well as many thousands of feet of kinematograph film, were developed in the Hut, with the maximum of convenience, by means of 'Tabloid Rytol,' which I had chosen because of its proved excellence.

To 'thread' a film into a kinematograph camera, in low temperatures, was an unpleasant job, for it was necessary to use bare fingers whilst doing so. Often when my fingers touched metal they became frostbitten. Such a frostbite feels exactly like a burn. Once, thoughtlessly, I held a camera screw for a moment in my mouth. It froze instantly to my lips, and took the skin off them when I removed it. On another occasion, my tongue came into contact with a metal part of one of my cameras, whilst moistening my lips as I was focussing. It froze fast instantaneously; and to release myself I had to jerk it away, leaving the skin of the end of my tongue sticking to the camera, and my mouth bled so profusely that I had to gag it with a handkerchief.

Shortly after the welcome daylight had come back, Captain Scott, with Lieut. Bowers, Dr. Simpson and Petty Officer Evans, departed on a two weeks' reconnaissance of the western side of the Sound, to get his hand in for sledging after the long winter's rest, and to give our meteorologist an

opportunity of experiencing the more strenuous side of Polar life. (1922:170-171).

Enquanto os filmes de suporte plástico se popularizavam com as câmeras compactas e com os cinematógrafos, nenhuma das expedições parece ter dispensado o uso das placas de vidro com emulsão de gelatina. Até mesmo a *Fram*, com seu arsenal robusto, levou uma câmera adaptável tanto para placas de vidros como filmes plásticos (Millar, 2013; Downing, 2014; Skelton, 2012). De qualquer forma, ambos, plástico e vidro, produziram impressões melhores se processados *in situ*, com a implementação das salas de revelação, o que ocorreu primeiro em navios, depois em abrigos no continente.

Fototícula B02

Na sala de revelação, Skelton fazia testes com as soluções e suas proporções, observando o desenvolvimento das fotografias, dominando ampliações, impressões e produzindo slides. Essas atividades permitiam verificar o funcionamento dos equipamentos e, principalmente, ter um retorno sobre as decisões e o aprendizado técnico que o oficial estava desenvolvendo em fotografia – proporcionavam uma perspectiva estratégica para jogar com o aparato. O desenvolvimento das imagens, portanto, era uma forma de escutá-lo e de comunicar-se com ele, respondendo em configurações posteriores.

As falhas nos disparadores eram notadas ou confirmadas dessa maneira, e foram narradas repetidamente no diário – às vezes sem motivo aparente, como aconteceu na ilha Macquaire, de as fotos não serem consideradas muito boas devido a um problema percebido no disparador, sem detalhamento; às vezes quando ocorria algum problema mecânico por acidentes com o deslocamento da câmera. Havia também problemas de configuração do fotógrafo, devido à dificuldade citada em lidar com a variação da luz actínica no continente - como as imagens que Armitage fez durante uma das jornadas (com sua própria câmera, uma “Flexa”), tendo exposto corretamente apenas oito das vinte e cinco placas (p.338).

A respeito ainda da exposição e da dificuldade em expor um contraste interessante nas imagens, Skelton passou a testar um filtro amarelo, especialmente nas fotografias do

Monte Erebus, onde frequentemente acontecia superexposição – “Must try again with about 1 sec exposure. I don’t think a yellow screen is exactly right thing though, believe green would be better with a longer exposure.” (p.480). Assim, ele voltaria a novas tentativas com reestabelecidas configurações. O filtro amarelo absorve todo o espectro luminoso, especialmente o azul, escurecendo o céu e aumentando o contraste com as nuvens, evitando o efeito de um céu chapado e sem textura, por exemplo. É bastante utilizado na fotografia em preto e branco para criar profundidade em ambientes com neblina, absorvendo outras cores em tons mais claros de cinza.

Fotografia 21 – Filtro fotográfico amarelo



Modelo de filtro cromático amarelo que data entre 1900 e 1910, sendo modelo provavelmente parecido ao utilizado por Skelton. Fonte: Science Museum Group - "Primus" Photographic Colour Filter. Cód. Y2001.99.

<https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8411737/primusphotographic-colour-filter-photographic-equipment>. (Acessado 12 de julho de 2022)

As situações lembram que a caixa preta é “um sistema técnico complexo”, decifrável em alguns aspectos somente pelos especialistas que as programaram (Baitello

Junior, 2015:77). Skelton não se dedicava a decifrar a programação, mas revisava as estratégias do jogo através da análise de seus efeitos e da melhor utilização dos recursos disponíveis.

Sítio 01, Setor 01

Resumo de perfil

Com a ~~escavação~~ até aqui é possível compreender configurações gerais do Setor 01. Ele emergiu durante uma breve parada em ilha subantártica, na qual foram feitas coletas biológicas. Os movimentos foram apressados e, em aparência, improvisados, mas uma análise mais atenta das atividades que Skelton dedicou à fotografia durante a expedição reorientam nossa percepção: do improvisado a um jogo sistemático com a câmera fotográfica, a partir de aprendizados e análises de feedbacks dos positivos (as próprias fotografias impressas). O exercício era importante sobretudo pela dificuldade em produzir imagens definidas, reduzindo a super exposição e o efeito *flat*, que pode ser observado nesse setor. O uso de lentes rápidas, disparadores e filtro amarelo contribuem à tentativa desse controle.

Tanto em movimentos repetitivos (armar o tripé, posicionar as placas, etc.), como na cadência da performance fotográfica, havia uma coreografia que se aperfeiçoava a partir da análise de seus efeitos, dinâmica e criativa. Isso quer dizer que, como fotógrafo amador, Skelton aprendia e tomava decisões a partir do trabalho com os negativos, passando um tempo considerável na sala de revelação⁸. Seria possível prosseguir a escavação para detalhar os químicos e o trabalho de impressão em papeis sensibilizados com brometo na próxima *fototícula*.

Complementando o capítulo anterior, o setor emerge no descompasso entre uma expedição com poucas demandas científicas modernas, centralizada em Scott, e sem, propriamente, a figura de um diretor científico, e a inserção da fotografia em aspecto que

⁸ Embora impacte existencialmente a superfície das imagens, e integre programas técnicos, a sala de revelação emerge na camada sistêmica da fotografia antártica: configuração espacial específica da imagem técnica como condição de sua preservação e migração, provoca a reconfiguração material de navios e abrigos a fim de serem instaladas. No capítulo sobre o sistema, a sala de revelação será brevemente abordada.

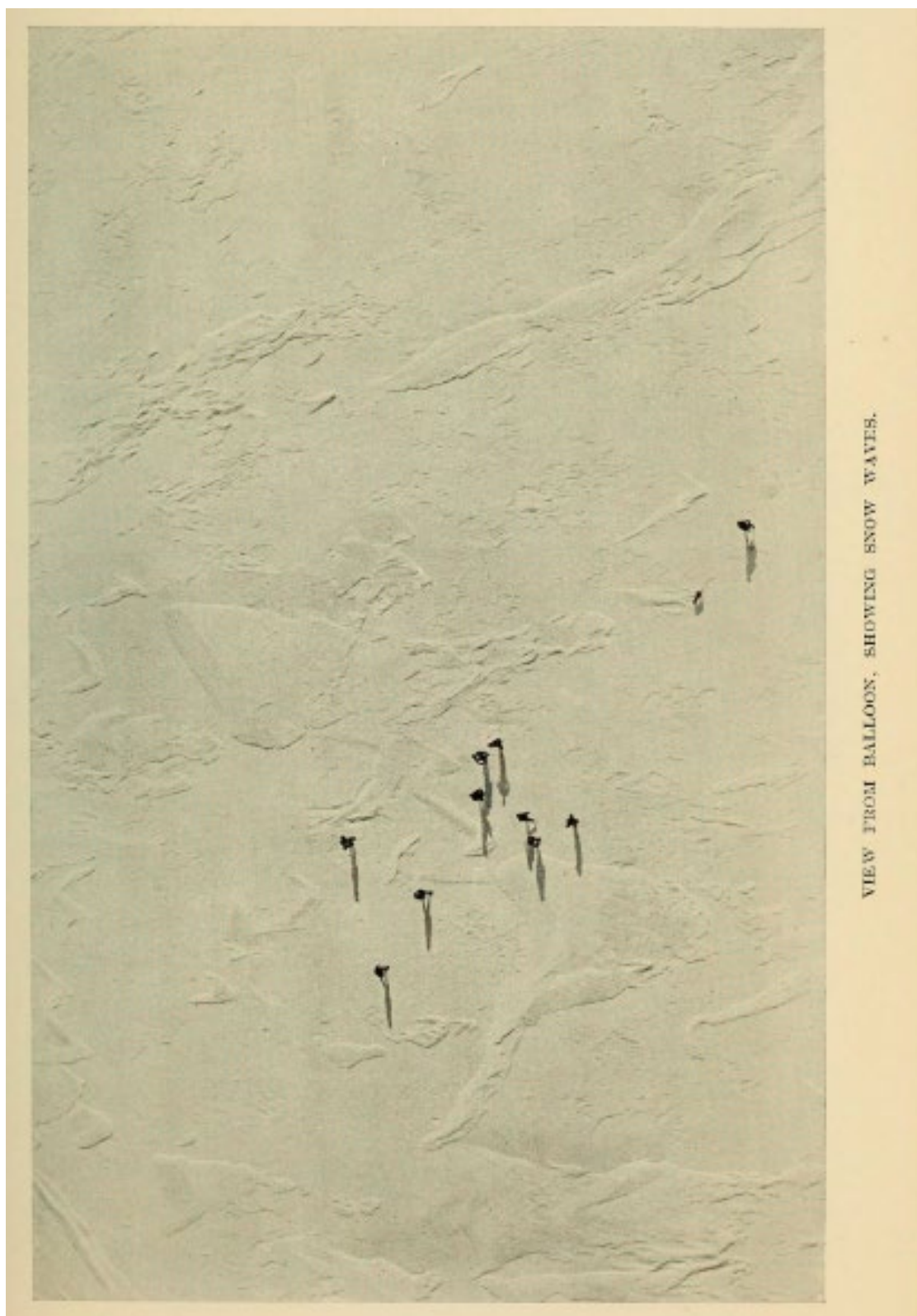
se alinhava aos patrocinadores, especialmente Harmswoth, na criação de uma “vitrine” imagética do continente. Havia grande expectativa sobre as fotografias de Skelton como produção inédita de imagens antárticas, ainda que ele não siga uma narrativa estruturada, como acontece com a expedição *Terra Nova*, e ainda que o *rack* de equipamentos pareça não ter sido planejado.

Não seriam, de fato, as primeiras fotografias do continente, como vimos, mas Scott definitivamente supõe que poderiam ser as *melhores tecnicamente*, e expressava a intenção de publicar o máximo possível delas, como *mostração* do conhecimento produzido pela expedição. Por isso as falhas eram muito frustrantes, apesar da recorrência percebida no diário. As fotografias que “funcionavam” eram igualmente comemoradas, e ainda organizadas, catalogadas, colocadas em index, avaliadas criticamente, e, como enfatizado, aprimoradas a cada revelação.

A Antártica emergente no setor 01 é experimental, vista e enquadrada de relance, lembrando a postura de um *caçador de imagens* a capturar uma cena o mais rápido possível, em uma situação aparentemente desafiadora e sem muita clareza narrativa. O disparador de Skelton precisava ser mais rápido que o dos colegas armados, pois a ordenação das coletas não poderia ser diferente (ele não intencionava a fotografia de um elefante marinho morto). É uma Antártica selvagem, a ser coletada, catalogada e exposta. Ela é efeito tanto das atribuições de diversas tarefas a Skelton, enquanto oficial, como do caráter exploratório da expedição que se estruturava entre programas científicos e militares. Desde o início das narrativas antárticas na *Era Heroica*, as imagens programavam os seus receptores a incorporar o continente como território acessado e explorado cientificamente, embora tenhamos visto, no capítulo anterior, a inexistência de um interesse ou postura *absolutamente* científicos no contexto.

Setor 02

Fotografia 22 – Fotografia aérea de Shackleton, publicada em Scott (1905)



Fonte: Scott, 1905:297

04 de fevereiro de 1902

Lat 78° 28' 52"S Lon 196°15'E

Expedição *Discovery*

Fototícula A01

Em um raro dia de pouco vento, a Antártica emergia vista desde os ombros de gigantes. Estenderam sobre o chão a lona de trinta pés de área e posicionaram acima dela uma extensa rede em diagonal. Seguiram as instruções de Aldershot – a parte superior da rede foi amarrada a um anel de corda de 15 polegadas de diâmetro, ao redor de uma válvula. A parte inferior era presa a pequenas alavancas encaixadas em um aro que carregava o cesto. Skelton narra em detalhes como *Eva*, o balão de hidrogênio, foi coroada, tomou forma e vida no céu antártico (p.133-135). Era o mesmo modelo utilizado pelo exército, com cesto individual, e pelo menos três integrantes da expedição fizeram treinamentos com o fabricante para conseguir montá-la.

O capitão, na primeira subida, anunciava a duzentos pés de altura cadeias intermináveis de montanhas que, cem pés acima, eram consumidas pelas nuvens. Inspirado pela experiência, citou em seu diário um poema de Thomson, “(...) and icy mountains high on mountains pil’d/ Seem to the shivering sailor from afar / Shapeless and White, and atmosphere of cloud (...)” (p.163). Scott narra o segundo voo,

“When I again descended to the plain, Shackleton took my place, armed with a camera, and to this we are indebted for the photographs, which, whilst they constitute a record of the incident, naturally fail to give the faint differences of light and shadow which indicated the barrier undulations” (Scott, 1905:199) - *Eva* levou Shackleton e a câmera⁹

⁹ Não há descrição do modelo de câmera utilizado, porém, no catálogo da Newman & Guardia, foi publicada uma carta de outubro de 1903, na qual ele menciona: “I have Much pleasure in giving you an account of the behaviour of the Camera I purchased from you before leaving with the National Antarctic Expedition.” – Shackleton conta que foi a câmera levada para a jornada de 94 dias na qual alcançaram o ponto mais próximo ao Polo Sul geográfico, estabelecendo novo recorde. Ele menciona ainda que as placas de vidro aguentaram a variação de temperaturas entre 13 e -2°C sem prejuízos durante o retorno da expedição. Shackleton continuaria com o fornecimento de equipamento fotográfico da Newman e Guardia em suas expedições posteriores, exceto na *Endurance*, quando o fotógrafo Frank Hurley levou

a 650 pés. Marcavam -10°C naquela altitude e os dedos congelavam a fotografar. Fez algumas imagens e cedeu lugar para Heald, o último a levantar sobre o continente antártico.

Fotografia 23 – Balão em ascensão (Shackleton, 1901)



Fonte: New Zealand National Geography. Cód. PA1-o-054-20-2. Disponível em <https://tiaki.natlib.govt.nz/#details=ecatalogue.357962> (Acessada em janeiro de 2022)

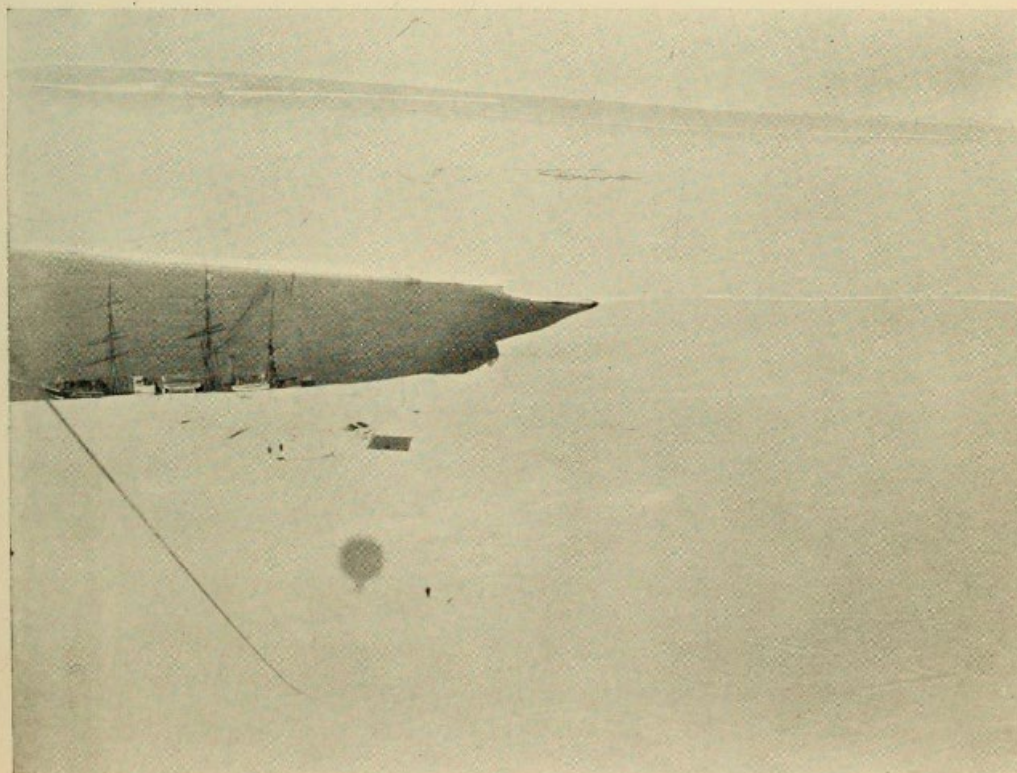
câmeras Graflex, da Eastman Kodak Co., mesma câmera que havia levado na Australasian Antarctica Expedition, com Mawson (Photo-Era, 1915, s.p.)

Fototícula A02

As ondulações da *Great Ice Barrier* foram detalhadas pelo grupo que a percorria em trenós, no mesmo momento em que Eva as mostrava a pino. Armitage a descrevia como uma série de vales abruptos e irregulares que não se apresentavam tão graduais como quando vistas do balão, e muito menos parecidas com as fotografias. Ele narra ter conseguido enxergar Eva antes até de ver o navio, e a seguiram pelo trajeto restante, completando em vinte horas aproximadamente doze quilômetros. Subiram quatro cumes e atravessaram seus vales.

As três paisagens emergentes, distintas uma das outras, devem ter sido alvo de debate após o regresso à embarcação. A foto em questão não mostra a polêmica, retratando um espaço mais próximo ao vôo e ao navio, evidenciando que, entre outras opções, ela, provavelmente mais curiosa e menos contraditória aos relatos escritos, foi a escolhida para publicação no diário de Scott (1905:197), junto com uma vista parcial do navio e de sua própria sombra:

Fotografia 23 – Balão em ascensão (Shackleton, 1901)



VIEW FROM BALLOON.

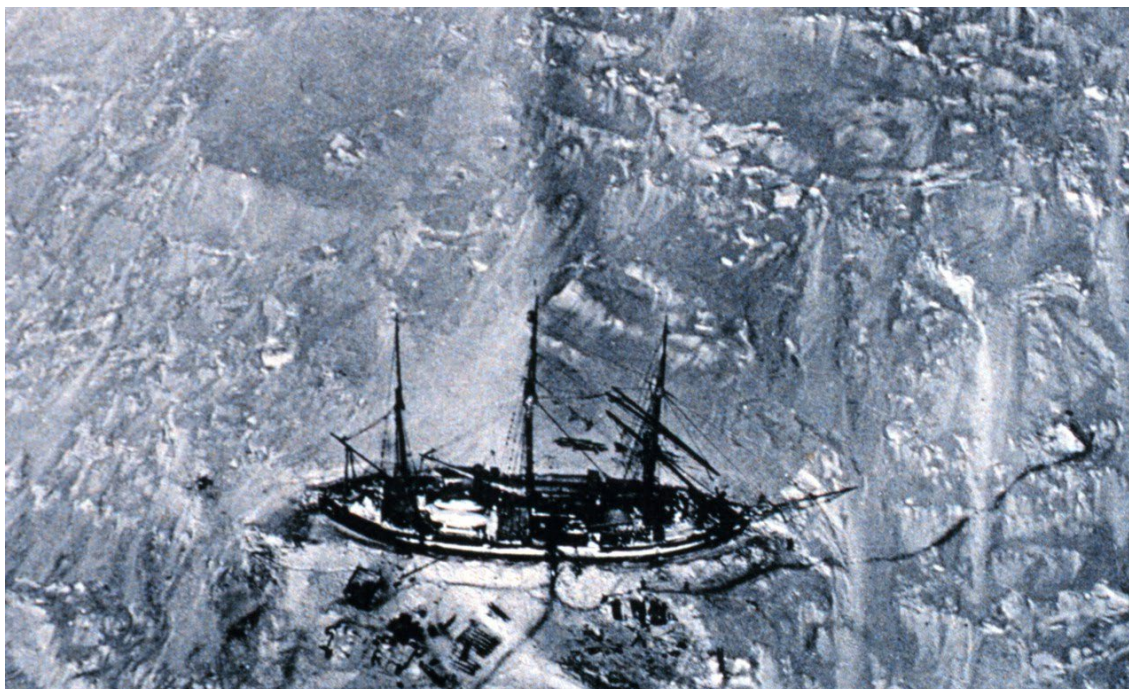
Fonte: Scott, 1905:299

Fototícula B01Fotografia 25 – Balão sendo levantado na expedição *Gauss*

Fonte: Drygalski, 1904:272

O vôo de Eva foi, por uma vantagem de seis semanas, o primeiro vôo de balão sobre o continente antártico que temos registro (Millar, 2013:79). O segundo foi levantado pela expedição alemã *Gauss*, enquanto estava presa no gelo, “The expedition also photographed its aeronautical program, measuring air temperature, pressure and humidity at various elevations with the aid of a balloon and kites (Lüdecke 1995a)” (Millar, 2013:80). A autora narra que o balão germânico chegou a 500m de altura, ainda que tivesse assegurado com um cabo de 1200 metros. Da mesma forma, Phillipi, o fotógrafo, foi enviado para registrar a subida, e fez uma das imagens mais conhecidas (ao menos atualmente, posto que, num primeiro momento, ela integrasse apenas os relatórios técnicos) da expedição.

Fotografia 26 – Fotografia aérea na Antártica (Expedição *Gauss*)



Fonte: European Geosciences Union. Disponível em www.egu.eu/medialibrary/image/2385/aerial-view-of-the-gauss-erich-von-drygalskis-ship-in-the-ice-during-the-1901-german-antarctic-expedition/ (Acessado em junho de 2021).

Millar menciona a foto de Gauss como a expressão de um paradoxo: “the explorers were at once dominant, through aerial technology, and dominated, trapped by forces of nature” (2013:81), lembrando como a expedição precisou adaptar seu programa após ficar aprisionada no campo de gelo. A ideia de que esse plano fotográfico remete ao domínio está imbrincada com o desenvolvimento das fotografias aéreas enquanto conhecimento instruído a exércitos e forças militares, que instituíam escolas especiais para balonismo e fotografia. Outros dois campos popularizaram o mesmo plano, os *surveys* territoriais e as viagens de exploração científica, compondo narrativas de conhecimento pleno e vigilância territorial - ainda que a camada figurativa resultante não fosse suficientemente informativa para esses propósitos até o século XX.

Como lembra Mattinson (2008:12), a visão aérea durante o século XIX, em fotografia, surgiu primeiro como simulação do que realidade. Frequentemente eram utilizadas estruturas fixas ou elevações geográficas, promovendo um plano artificial, uma simulação do posicionamento do fotógrafo e da câmera no céu. Foi a partir de 1858 que

fotografias começaram a ser feitas em balões, como atividades experimentais e ainda sem aplicação prática. Era um campo de desenvolvimento tecnológico, com câmeras específicas que poderiam ser controladas por cabos que se estendiam ao chão, até o aprimoramento das placas secas as popularizarem também no balonismo. A fotografia aérea não era, aliás, exatamente um ramo da fotografia, até as imagens terem se provado produtoras de informações sobre as quais se poderia agir, especialmente durante a Primeira Guerra Mundial (Mattinson, 2008:56).

Fototícula B02

Na fotografia antártica, é frequente outro plano fotográfico que escapava ao chão: fotografias feitas a partir de mastros dos navios. Em vez de um balão, o próprio navio estava em composição na *assemblage* de uma imagem, a enquadrar passagens de terra e mar emolduradas por seus eixos. Essa configuração foi certamente mais popular que a dos balões, e se consolidou como referência visual das viagens antárticas.

Slide 08 – Hurley em mastro do Endurance



Fonte: Canterbury Museum, Coleção de Ernest E. Mills Joyce, cód.1981.110.114. Disponível em <http://www.collection.canterburymuseum.com/objects/244257/lantern-slide> (Acessado em junho de 2022)

Slide 09 – Vista do mastro de Endurance



Fonte: Canterbury Museum, Coleção de Ernest E. Mills Joyce, n.1981.110.86. Disponível em collection.canterburymuseum.com/objects/244190/lantern-slide (Acessado em junho de 2022)

Fotografias 27, 28 e 29 – Conjunto de três fotografias feitas a partir de mastros de navios



Fonte das Fotografias 27 e 28: Canterbury Museum, Coleção de Dennistoun, J.R. Cód. Fotografia 01- 1968.275.63, disponível em www.collection.canterburymuseum.com/objects/285645/photograph-foremast-of-the-terra-nova (Acessado em junho de 2022). Cód. Fotografia 02 – 1968.275.58. Disponível em www.collection.canterburymuseum.com/objects/285640/photograph-bow-from-crows-nest (Acessado em junho de 2022).

Fonte da Fotografia 29: The State Library of New South Wales, Coleção Xavier Mertz. Cód. C110, Id. zXGyvr6OVD5EM. Disponível em <https://collection.sl.nsw.gov.au/record/9O4D5xrn/zXGyvr6OVD5EM> (Acessado em junho de 2022).

Sítio 01, Setor 02

Resumo de perfil

Com tais imagens, fica nítido como performances fotográficas são, propriamente, intra-ação material-discursiva. Fotografar é jogar com as movediças fronteiras dos corpos. Cito aqui mais uma fotografia à qual esse rizoma leva, a famosa imagem noturna do navio Belgica, feita por Cook (1898, *ver* 1900:200),

Fotografia 30 – Imagem antártica noturna na expedição *Belgica*

Fonte: Daily Mail. Disponível em www.dailymail.co.uk/femail/article-9622241/Madhouse-End-Earth-Belgicas-Journey-Dark-Antarctic-Night. Acessada em 20 de junho de 2021.

O corpo do fotógrafo não estava equipado com visão noturna ou aérea, tampouco os dispositivos imagéticos tinham tais virtualidades inscritas em seus corpos. Mas entre efeitos dos fenômenos de fotografar a Antártica, existem aerofotografias e fotografias noturnas. Mastros de navios e balões foram engajados como um só corpo que via do alto. Pó de magnésio como corpo com visão noturna. E, assim, pode-se mostrar a longa noite antártica embalsamando o navio na escuridão, sem que vejamos, diretamente, fotógrafo, câmera e placas de vidro que se descobriram capazes de noventa minutos de exposição sob temperaturas de -40°C , tecendo uma única imagem (Cook, 1900:288). Ou o campo de gelo visto de cima, como um extenso “nada”, de concretude denunciada apenas por suas texturas, entre as quais pessoas, menores que suas alongadas sombras, compõem uma nova constelação.

A busca por imagens menos prováveis, do ponto de vista da configuração dos aparatos e dos humanos, estimulava a experimentação de paisagens em diferentes performances, como se novos corpos fossem se constituindo, desestabilizando instáveis

fronteiras. Novamente, sem os observarmos diretamente, fotógrafo, câmera e placas de vidro descobriam-se capazes de flutuar com um balão, que chega à Antártica por uma série de negociações, a fim de conhecer e carregar consigo a estabilização imagética de um continente em sua extensão e nova perspectiva.

A paisagem, como verbo, modela o ser humano como observador e vigia (“nós vemos a Antártica, e quando a vemos, nos vemos povoando o seu vazio”, do céu ou do escuro). A informação obtida por esses planos, entretanto, não era tão determinante assim: a estratégica junção de conhecimentos e recursos militares com projetos científicos não conseguia constituir mais do que modelos curiosos sobre a própria presença humana em tal ambiente, com imagens dúbias demais para serem consideradas em tomadas de decisão. Ao tentar fazer emergir uma Antártica passível de conhecimento pleno e, quiçá, de domínio, o ser humano se via, novamente, emboscado em suas limitações.

Sítio Arqueológico 02

Sítio Arqueológico Expedição Antártica Britânica Terra Nova (1910-1913)

Setor 01

Fotografia 31 – Clissold em Matter Horn Berg (Ponting, 1911)



348. The Matterhorn berg, profile, and Erebus.
Oct. 8th 1911.

Fonte: National Library of New Zealand. Disponível em www.ndhadeliver.natlib.govt.nz/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE227792&dps_custom_att_1=emu (Acessada em janeiro de 2022).

08 de outubro de 1911

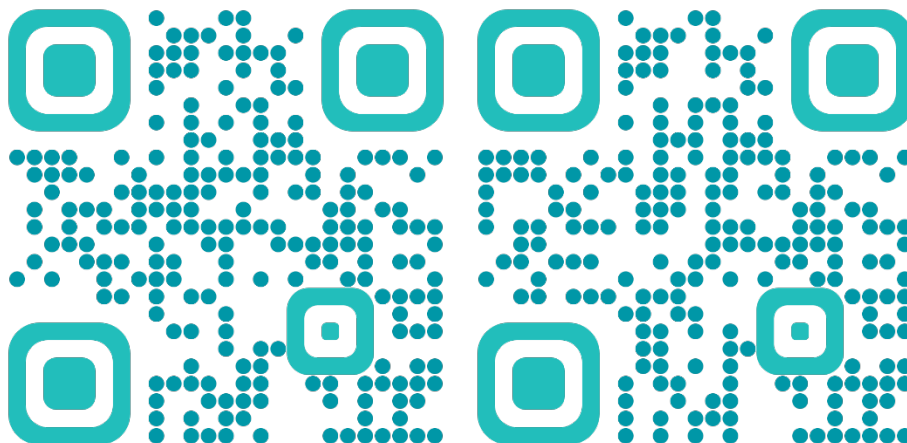
Matterhorn Berg

Expedição *Terra Nova*

Fototícula A01

Thomas Clissold havia feito alguns treinamentos que, além de permitirem construir gambiarras bastante úteis, conquistaram uma vaga no grupo de trenós motorizados que acompanharia a primeira parte da jornada ao Sul. Faltava um mês para o começo da missão, e ele trabalhava ansiosamente enquanto Ponting, observador, narrava em seu diário as habilidades mecânicas do estimado cozinheiro oficial da expedição, com grande admiração (1922:130). Depois, o fotógrafo convidou-o a posar a poucas milhas do abrigo, onde havia algumas formações de gelo, batizadas de *Matterhorn Berg*. Uma sessão fotográfica como outras tantas nessa expedição, com pesados equipamentos e disposição para a câmera por tempo indeterminado. Abaixo, Ponting dirigindo Clissold aos pés do iceberg.

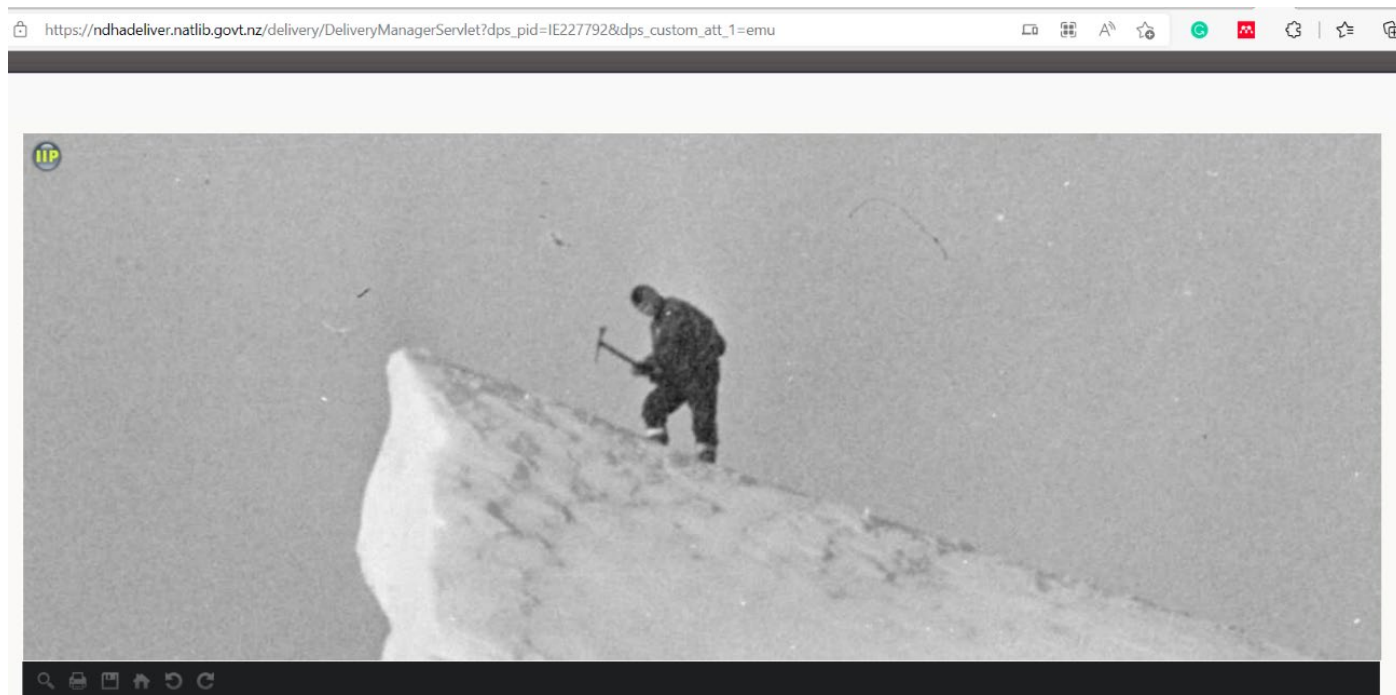
Qr Codes 08 e 09 – Fotografias posadas em Matterhorn Berg



Ao contar sobre esse dia, Ponting se apressa em mencionar os cuidadosos procedimentos, equipamentos de proteção e conselhos dados,

Noticing that Clissold was inclined to be incautious, I admonished him — after the manner of Alpine guides with new climbers — that over confidence when on ice was but bravado, and only shown by those who fear nothing because they know nothing: that all experienced climbers recognise danger and respect it. I exhorted him not for a moment to be off his guard, and never to minimize risks. As I wanted him to pose in several views, to take no chances I made him put on my steel crampons (spiked climbing-irons which are fastened to the feet), and I lent him my ice-axe. There should be no danger whatever of slipping when so outfitted. (1922:172)

Ampliações 01 e 02 – Detalhes do setor 01



Ainda assim, um acidente aconteceu: Clissold pisou em falso e escorregou por mais de nove metros, caindo de uma altura de pelo menos seis metros, de costas, no chão

de gelo compactado¹⁰. “It appears that Clissold was acting as Ponting’s model”, escreveu Scott (1914:423-424) em seu diário, bastante abalado, reforçando a narrativa do fotógrafo sobre os cuidados tomados, os equipamentos de segurança, etc. O fotógrafo se desesperou,

He exhibited not the slightest sign of life. I held him in my arms, calling him frantically by name and imploring him to speak to me; but his head fell back lifelessly, whilst his half-open eyes showed only the white. No breath came from his lips, and his heart seemed to have ceased to beat. I felt his neck, his limbs, his back and body, but could detect no broken bones. Almost distracted at such a dreadful ending to our interesting afternoon, I knew not what to do. I was nearly two miles from the Hut, with poor Clissold apparently dead (1922:176).

Aos poucos, o oficial recuperou a consciência, foi carregado para o abrigo, recebeu aplicação de morfina por Wilson, e, dias depois, ainda mal conseguia se mexer (Scott, 1914:425). Demorou praticamente um mês para voltar a se movimentar e, enquanto isso, assumiram a faina da cozinha primeiro Lashly e Hooper, depois Atkinson e Keohane¹¹, mudando completamente a logística do abrigo (Scott, 1914:429). Por fim, Clissold precisou ser substituído na jornada dos trenós motorizados pelo oficial F.J. Hooper.

Fototícula A02

O acidente de Clissold foi, talvez, o mais impactante, mas não o único imponderável ocorrido durante sessões fotográficas. Uma cena que ficou bastante caricata

¹⁰ Outro ângulo do Matterhorn berg pode ser visto na seguinte fotografia, <https://www.freezeframe.ac.uk/collection/photos-british-antarctic-expedition-1910-13-ponting-collection/p2005-5-533> (Acessada em abril de 2022).

¹¹ Os quatro eram oficiais do Royal Navy. William Lashly era fogueiro; Frederick J. Hooper, comissário; Edward Leicester Atkinson, era cirurgião e parasitólogo. Patrick Keohane era sub oficial.

para os membros da expedição, pouco tempo depois, foi a de Ponting atingido por um pônei desgovernado, chamado Hackenschmidt, que simplesmente fugiu arrastando um trenó – “galloping over the hills and boulders. Below him, all unconscious of his impending fate, was Ponting, adjusting a large camera with his usual accuracy. Both survived.” (Cherry-Garrard, 1922:89). E, ainda durante a recuperação de Clissold, o fotógrafo organizou um jogo de futebol¹² para fins cinematográficos, que resultou em outra ocorrência,

The hard crusted snow which covered the ice gave a good footing; but falls were apt to occur just as they do in football matches anywhere else. It was unfortunate that the most serious fall happened the day I was taking moving-pictures of a game. Debenham fell headlong, and badly strained his knee. This was something in the nature of a disaster, for he was to have started, two days later, with a party, led by Taylor, on a second geological journey to the western side of the Sound. The accident delayed the start three weeks, during most of which time Debenham lay on his back, to give his knee complete rest. It transpired that Debenham had had trouble with his knee before, and he should not have taken any risks with it.(...) This latest mishap revived all the former quizzing about the evil-eye propensities of my camera (Ponting, 1922:182).

O que Ponting relembra sobre as “propensões demoníacas” de sua câmera se refere a atribuições existentes desde os primeiros acidentes da viagem, quando ele foi identificado como o Jonah da expedição - personagem que remete à narrativa bíblica do profeta Jonas, no velho testamento¹³. Conhecida, provavelmente, por todos os mares do globo, a história de Jonah pode ser considerada a que abriu ou renovou precedentes para

¹² Em maio, a equipe conseguira manter uma rotina de treinos, jogando com frequência, mas conforme a temporada avançou, os jogos foram evitados justamente pelo risco que apresentavam.

¹³ Jonah negava a missão que lhe foi atribuída por Deus de Israel, com receio dos perigos que teria que enfrentar. Em vez de ir à Níveve profetizar contra práticas pagãs da cidade assíria, ele fugiu para Társis. Durante a fuga, o barco em que estava foi atingido por uma tempestade intensa, amenizada apenas quando a tripulação lançou Jonah ao mar - “*as águas me cercaram até à alma, o abismo me rodeou, e as algas se enrolaram na minha cabeça*”. Engolido por uma baleia, ou um peixe, o profeta teve, então, a chance de se redimir.

o oceano ser experimentado enquanto perigoso e infernal (Weidner, 2014:39). O evento bíblico, em realidade, é tanto sobre o comportamento do mar, como sobre o comportamento de Deus, e sobre o que está (ou não) ao alcance do controle humano, na tentativa de gerenciar as consequências de seu próprio comportamento. Nessa *assemblage*, de alguma maneira, o evento passa a ser sobre o comportamento do fotógrafo.

Fototícula B01

Nas histórias do mar, Jonah configura diferentes fenômenos ao relacionar situações desfavoráveis e perigosas com a presença de alguém que desafiou a ordenação divina de sua própria destinação, e que, então, torna-se causa das adversidades impostas sobre o coletivo. No *Royal Navy*, era comum que fosse relacionado à presença de padres e mulheres a bordo de navios, embora cada situação exija uma análise específica de sua aparição (pois era raro padres estarem em embarcações, remetendo a situações já adversas, enquanto acontecia, não oficialmente, de mulheres subirem aos navios em alguma ou diversas partes do trajeto).

A presença de Jonah se manifesta, como sugere Pittman (2006), quando há necessidade de exercer controle sobre situações que remetem os marinheiros à sua extrema vulnerabilidade, como tempestades, excesso ou falta de vento, etc. O castigo imposto ao comportamento de Jonah recai como perigo sobre o navio e toda a tripulação, reforçando que, no mar, o comportamento individual dificilmente provoca consequências apenas individuais. É possível também que a pessoa apontada enquanto tal seja apenas um bode expiatório. Na prática, ela não precisa ter incorrido em algum comportamento profano ou de moral condenável. Nesse sentido, Jonah é condição que se sobrepõe mesmo a marcadores identitários importantes, e, como exemplifica a autora, até integrantes bem-quistos em navios poderiam, identificados como encarnação de má sorte, ser jogados ao mar,

If the Jonah label stuck, the best that could happen for that unfortunate crewmember was a quick arrival in port and a stealthy desertion. A long voyage, however, might prompt the crew to arrange for a convenient

“accident” to rid themselves of the Jonah. As in the Biblical account, this action was thought to appease God by refusing safe harbor to the Jonah, and, in this way, the crew maintained a sense of control. (Pittman, 2006:213).

Jonah poderia indicar, inclusive, um *outsider*, que, não compreendendo a dinâmica ritualística do navio, cometeria perigosas gafes (Pittman, 2006:213). Não precisava, inclusive, ser humano – podendo ser animais e coisas. Na viagem antártica *Balaena*, Jonah era um gato. Embora não fosse incomum felinos desconhecidos serem encontrados em pleno alto-mar nos cantos de embarcações, onde, aliás, costumavam ser bem vindos por manterem a população de roedores sob controle, aconteceu daquele gato, surgido misteriosamente, ser encarnação e culpa dos ventos insuficientes, da estranha e perigosa calmaria que pairava sob(re) o navio.

These light winds, head winds, and calms are beginning to make us all suspect there is something wrong about our ship. What is wrong, we scarcely know! Some say there is a man on board who has left his tailor's bill unpaid, and there is a talk of burning somebody's effigy to see what effect that would have on the wind; but the difficulty is, whose effigy is to be burned? Suspicion has fallen on a black cat that leads a dog's life on board. It goes wandering about the deck, and belongs to no one in particular (Burn-Murdoch, 1894:67).

A única forma de quebrar a sequência de punições impostas ao navio e à tripulação é, como citado, rendendo Jonah ao seu destino,

George, the second mate, found it there, and though he has a sailor's reverence for cats, and is generally fond of animals, he felt it was his duty to do away with it.

... At 2 P.M. this Tuesday the cat was dropped over board with a piece of furnace-bar tied to its neck.

Since we made a Jonah of the cat, we have had two perfect sailing days, with a clear sky and warm sun, and blue white-crested waves tumbling under our counter.

was quiet, the sails aloft were all asleep in each other's shadows, and the Balaena rolled gently before the north wind, and at every roll the dark warm sea came flopping

Poor beast! how it would have enjoyed some warm corner on deck now!
 . . . (Burn-Murdoch, 1894:68)

Em *Scotia*, precisando finalmente sair do campo de gelo de *Scotia Bay*, a tripulação fez uma efígie e a queimou. Ela era o mais parecida possível com Thomas Mackenzie, o *chief steward* da expedição, que ficou completamente transtornado ao se perceber identificado com a encarnação da má sorte. Alguns dias depois, uma segunda efígie precisou ser feita, dessa vez identificando o botânico Robert Neal Rudmose Brown como Jonah, que, ao contrário de seu colega, se entreteu com o evento.

Citando narrativas do diário do marinheiro John Stuart MacMurchie, Sisler (s.d.) argumenta que a reação violenta do oficial ocorreu por ele não entender o significado da situação, enquanto o cientista, por compreendê-lo, participou com humor¹⁴. Por um lado, Jonah poderia estar reencarnado em situações bem humoradas e menos dramáticas (como a medalha de Jonah, disputada, ou melhor, não disputada, em alguns jogos pelos marinheiros). Considerando, entretanto, a diferença de recepção de Brown e Mackenzie, talvez o que tenha ocorrido seja precisamente o contrário do que Sisler sugeriu: talvez o botânico tenha encarado enquanto superstição a situação que, para um homem do mar, tinha uma realidade completamente outra. Ficar preso num navio com quase trinta pessoas em um campo de gelo e suprimentos acabando era, afinal de contas, a emergência de um risco real – má sorte. É preciso ter em conta que Jonah se refere à riscos reais e não à problemas imaginados – e a câmara de Ponting, sugeria, também, riscos reais.

¹⁴ https://www.scottishmaritimemuseum.org/collections/its-snowing-again-diaries-from-edwardian-antarctica/#_ftn12 (acessado em novembro de 2021)

Em *Terra Nova*, quando estavam mais próximos ao continente antártico, Ponting percebeu – e escreveu - sobre a má sorte, mas, conforme os diários da expedição que acessei¹⁵, ninguém havia sido declaradamente identificado a ela até então.

We now had a period of bad luck. We encountered floes so large and thick that the ship was brought to another complete halt. Admirably fitted as the *Terra Nova* was for battling with the ice-floes, economy in coal had not proved to be a virtue of her engine; so the fires were drawn until such time as the prison walls that hemmed us in should open, as we knew they must do sooner or later. For three days we were held fast in the heavy pack that had closed in upon us, and not until five days later did we recover the lee-way that the ship made during this time, owing to the northward drift of the ice.

Time was of vital importance to the main object of our enterprise. It was Captain Scott's hope to lay depots of supplies, before the winter set in, for some two or three hundred miles south on the Great Ice Barrier — the highway to his goal. These depots of fodder and food would provide sustenance for the Polar Party on their journey to the Pole next year. As every day, and indeed every hour was of such value, it was exasperating to be lying thus idly in the ice; and more exasperating still to know that we were drifting northwards every minute.

The *Terra Nova* imprisoned in the ice, with her canvas hanging idly, or clewed-up into picturesque folds, formed a striking picture. Close by her jibboom, where pressure had forced the thick floes upward, there stood a pillar of ice, perhaps fallen from some monster berg as it charged with irresistible force through everything it met with on its dying journey northward. This pillar had been sculpted by the elements into the likeness of almost human features, with a sardonic grin, as though in mockery of our present unhappy predicament (see *Frontispiece*). The leads were cobalt mirrors, which reflected the fleece-strewn heavens between gleaming ice-

¹⁵ Ver lista nas referências.

walls a yard in height, forming welcome foregrounds for pictures on which Wilson and I busied ourselves with pencil and camera.

The delay gave us a welcome chance to stretch our legs; so Lieut. Gran produced from the hold great bundles of the Scandinavian snowshoes, called ski (...) (Ponting, 1922:37)

Apesar de comentar a gravidade das possíveis consequências do atraso, ele parece amenizar em sua narrativa as preocupações daquelas semanas. Scott, entretanto, desabafava em seu diário acontecimentos problemáticos em série, mapeando desastres potenciais que continuaram o atormentando durante e depois do Natal (trata-se do Natal cristão convencional, em 25 de dezembro de 1910, ano em que a expedição foi lançada). Cada metro que progrediam no campo de gelo não sustentava qualquer esperança, ao levar a obstáculos ainda maiores,

On the whole, in spite of many bumps, we made good progress during the night, but the morning (present) outlook is the worst we've had. We seem to be in the midst of a terribly heavy screwed pack ; it stretches in all directions as far as the eye can see, and the prospects are alarming from all points of view. I have decided to push west — anything to get out of these terribly heavy floes. Great patience is the only panacea for our ill case. It is bad luck. (1914:43).

(...) it looks as though we'd struck a streak of real bad luck ; that fortune has determined to put every difficulty in our path. We have less than 300 tons of coal left in a ship that simply eats coal. It's alarming — and then there are the ponies going steadily down-hill in condition (1914:52)

Foram vinte dias até encontrarem novamente o mar aberto, em direção ao Cabo Crozier, e terem uma nova estimativa definida: chegariam à Antártica durante o Ano Novo, em dois dias apenas. Então começou uma nevasca que os fez “morrerem pelos

dentess”, ao verem seus planos forçados a se alterar, novamente – “I begin to wonder if fortune will ever turn her wheel. On every possible occasion she seems to have decided against us” (1914:71). Dessa vez não demorou tanto, dia quatro de janeiro puderam começar o desembarque, no batizado *Cape Evans*.

Fototícula B02

Dia cinco de janeiro de 1911, Ponting, liberado da faina de descarregar o navio, fotografava, quando foi atacado por orcas. A primeira vez que vi a ilustração desse momento, publicada em seu diário (1922), imaginei que a proximidade entre as baleias e o fotógrafo, equilibrando em pedaços rompidos da camada de gelo, salvando a câmera, fosse um óbvio exagero. Apesar de não me demorar questionando a fidedignidade dos relatos, quando interessam os seus efeitos, notei que as descrições de Scott (1914:94-96) e de Gran sobre o mesmo momento são tão dramáticas quanto, “it looked very dangerous, but he managed to jump from one block of ice to next, and saved himself and his camera without, however, getting a picture” (Gran, 1984:42).

As aventuras do fotógrafo não seriam bem vistas por todos da equipe. Wright ironiza que as baleias devem ter confundido Ponting com um pinguim (1993:72). Bernacchi comenta que o ocorrido foi provocado pela simples ignorância sobre o comportamento e os métodos de ataque da espécie (1938, s.p.), sugerindo que o risco advém da falta de conhecimento. Para Ponting, o risco - e, portanto, a coragem - era aspecto inerente ao seu trabalho, do qual se orgulhava,

Scott one day told me : ' This photographing is the coldest job I have ever struck, as well as the most risky ' — the latter because it so often happened that the best subjects were only to be secured in the most dangerous places. (Ponting, 1922:169).

A atribuição de Jonah à Ponting se aproximava de uma brincadeira – além de ser identificado com a má sorte, no inverno ele foi condecorado com a medalha, devido ao

episódio das orcas¹⁶. Tal medalha foi dedicada a mais pessoas ao longo do ano, durante os jogos no abrigo, mostrando um aspecto não personalizado e humorístico da homenagem. Só que a câmera de Ponting foi mais de uma vez associada a olhos do demônio, pelos inesperados acidentes que causava, em questões graves. A atribuição também era séria. Existem algumas dimensões da experiência de Jonah, apontadas por Rouleau, que podem ser consideradas nessa situação,

(...) a concept called upon by sailors to single out and notify others of their unpopularity and supposed responsibility for misfortune. On one level, blaming a Jonah in the ship for some catastrophe allowed seamen to personalize their misfortunes and by extension remedy their situation through the punishment of the malefactor. It is, after all, more satisfying to place blame on a living person than to curse a distant God. But the Jonah functioned on other levels as well. [...]

Ostensibly blamed for causing storms or discouraging favorable winds, the Jonah almost always was that man among the crew who most clearly threatened the voyage not because of his elemental manipulation but because of his failures to attune his behavior as closely to the others as they might deem necessary. (Rouleau, 2007:50)

Situar Ponting como Jonah era apontá-lo como um *outsider*, alguém que seguia regras paralelas às da equipe, ainda que consideradas as especificidades de seu trabalho.

¹⁶ A relação de Jonah e Ponting não consta como um aspecto analisado nas pesquisas a respeito de sua obra, exceto no livro de Wilson (2011). Esse segue por um caminho ambíguo: primeiro, o autor insiste em situar Jonah como uma ficção, uma piada interna dos tripulantes, que, pela repetição, foi se tornando realidade a alguns deles. Não entendo a pertinência de questionar se Jonah era real ou não, e nesse primeiro momento, Wilson determina que não era. Depois, propõe levemente que Jonah estava realmente presente em *Terra Nova*, e ansiava por isso como vingança, por ter sido ofendido durante a expedição anterior de Scott, a *Discovery* (nas brincadeiras que levavam a medalha). Acompanhando a argumentação de Wilson, Jonah chegara com o incidente das orcas, interferindo na expedição até seu trágico desfecho, quando enfim pode descansar. Então, Wilson o admite não apenas como real, mas como personagem chave para compreensão do destino da expedição. Enfatizo que, no presente tópico, as implicações práticas dessa emergência nas intra-ações pessoais da tripulação me são pertinentes, e, nesse sentido, a má sorte havia sido identificada alguns meses antes, embora não seja possível saber nas fontes consultadas se havia sido atribuída a alguém durante a navegação. Não identifiquei também, nas fontes, as conexões que Wilson sugere da percepção de Jonah em *Terra Nova* como uma consequência da *Discovery*, ou mesmo a presença de Jonah na tragédia ocorrida no retorno do Polo Sul. Defendo que Jonah tenha emergido nas narrativas da equipe como uma forma de enfatizar que Ponting era um *outsider* que interferia no controle do tempo e da imagem de toda a expedição.

É interessante que em seu diário sejam poucas as anotações sobre as dificuldades da fotografia polar – ele parecia ter um domínio técnico realmente incomum para aquela época. As dificuldades em fotografar remetiam, propriamente, a situações vividas com pessoas da expedição.

Fototícula C01

Na biografia de Ponting, Arnold explicita o caráter individualista e solitário de sua personalidade – “He remained a ‘loner’ to the end” (1971). Millar (2011) continua o argumento de Arnold, acrescentando que o fotógrafo não desenvolvia relações que demandassem muita intimidade. A autora sugere que havia uma contradição pessoal entre a vontade de criar vínculos e a escolha de manter a distância, o que pode ser relacionado a outras experiências com seus familiares. O aspecto interessante que se repete nessas abordagens é a sugestão de que a emergência de seus autorretratos trabalhando na sala de revelação do abrigo são uma expressão de seu isolamento social e afetivo.

Próxima Página

Fotografia 32 - Ponting na sala de revelação do abrigo em *Terra Nova*



237. Ponting at work in darkroom. March 24th 1911.

Fonte: National Library of New Zealand.

Para Millar, tais imagens também eram compostas buscando a sua validação enquanto *camera artist*, e é peculiar que nelas não estejam expostos itens pessoais, como acontecia na composição de imagens de outros integrantes da expedição em suas atividades (aliás, se esse estilo de retrato responder à tentativa de validação de suas funções, é preciso mencionar que ele foi de fato realizado com diversos membros da expedição). A autora continua,

Ponting quite frequently represented himself in photographs, but rarely with other people. He did not include himself in major large group celebration photographs, although he could have managed it technically. He seems to have wanted to emphasize, both during and after the expedition, that he was very much part of it, but he was at the same time acutely aware of his separateness from the others. A sense of

alienation, it has been argued, is what compels photographers “to put a camera between themselves” and their subjects. (Millar, 2011:84).

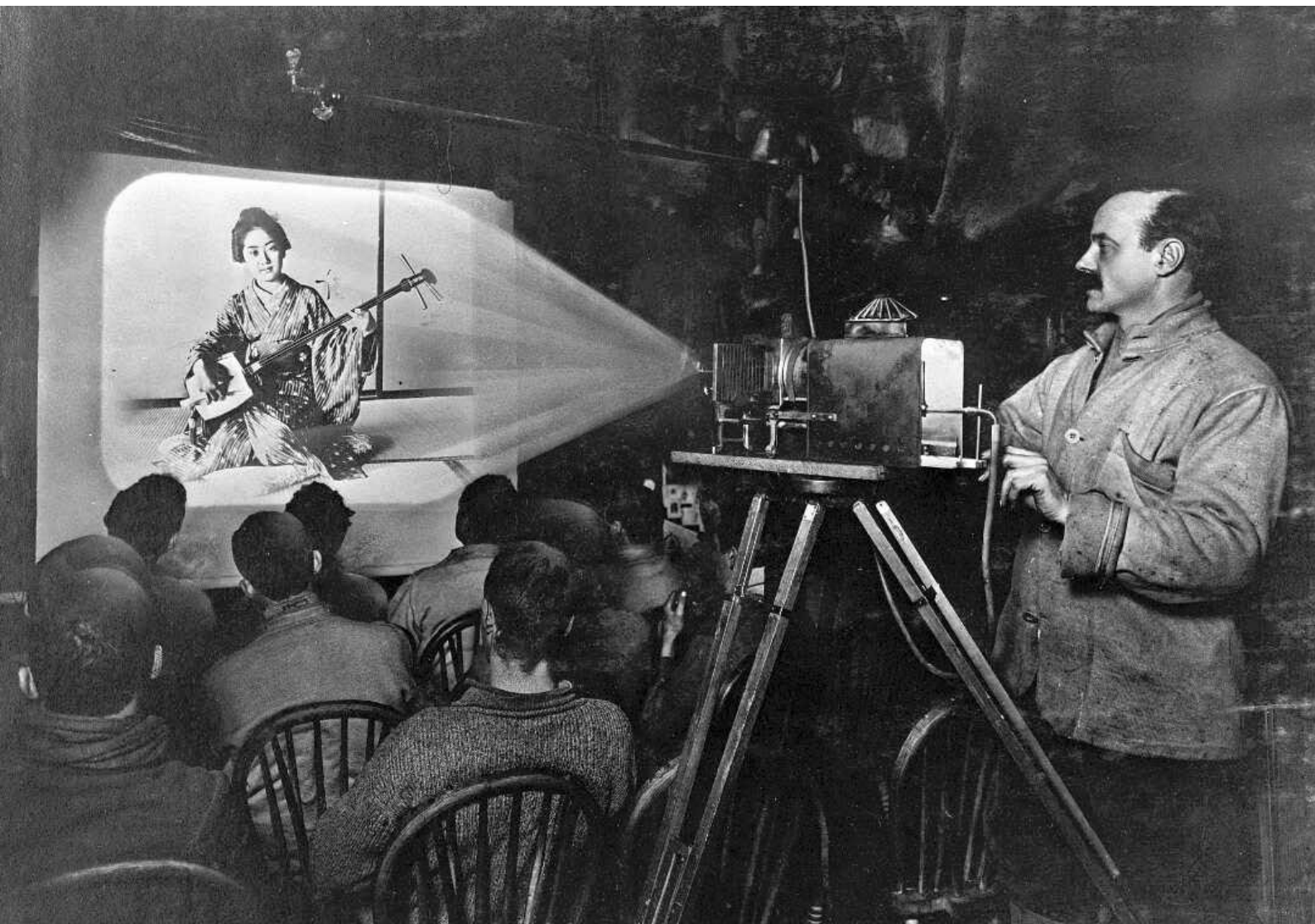
As narrativas fotográficas, por sua vez, conectavam afetivamente Ponting aos seus colegas durante a expedição. Ele realizou algumas *lectures* em pedido de Scott, como mais uma tarefa oficial de seu trabalho, talvez por esse compreender o afeto relacionado à tais exposições, além de ter auxiliado a montagem de apresentações de vários colegas, que reconheciam seu empenho e ilimitada boa vontade nessas situações. As palestras eram recreações instrutivas, mas também conforto emocional. E o fotógrafo era bom em contar histórias: cada uma de suas apresentações tecia pontes para mundos distantes, para uma realidade fora dali, fora dos desgastes cotidianos que estavam suportando. Cherry-Garrard, em seu diário, contou:

Three lectures a week were too many in the opinion of the majority. The second winter with our very reduced company we had two a week, and I feel sure that this was an improvement. No officer nor seaman, however, could have had too many of Ponting's lectures, which gave us glimpses into many lands illustrated by his own inimitable slides. Thus we lived every now and then for a short hour in Burmah, India or Japan, in scenes of trees and Flowers and feminine charm which were the very antithesis of our present situation, and we were all the better for it (Cherry Garrard, 1922:213-214).

Quais eram, afinal, as implicações de situar Ponting como Jonah? Não estando em mar, quais situações buscava-se, de fato, retomar algum controle? Quais punições seriam possíveis com essa atribuição, em tom de brincadeira ou seriedade?

Próxima Página

Fotografia 33 - Sessão de projeção de slides em *Terra Nova*



Fonte: National Library of New Zealand. Disponível em: www.ndhadeliver.natlib.govt.nz/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE152581&dps_custom_att_1=emu (Acessada em Janeiro de 2021). Sobre a sobreposição de fotografias para compor essa imagem, ver Millar, 2013.

Fototícula C02

Foram os eventos em terra que fizeram o fotógrafo ser identificado como Jonah da expedição e essa é uma extraordinária situação. Especulo que isso tenha acontecido, talvez, devido à Antártica estar permeada pela noção de transitoriedade, de que a estadia não deveria ser mais que temporária, ou por seu isolamento geográfico, como espécie diferente de embarcação. O fato é que era uma situação de exceção, em que Jonah foi

identificado em terra, como se sobrevivera e desembarcara com a tripulação – até porque continuava a sensação de estarem todos submetidos às súbitas e incontroláveis condições antárticas, incluindo suas mudanças meteorológicas.

Além de considerar as abordagens biográficas que incorrem sobre as personalidades, é possível lembrar das inserções cronotópicas da fotografia. Talvez elas tenham sido levadas à maior expressão quando performada a especialidade profissional de Ponting, ao estilo dos ambientes controlados de estúdios e fotografias posadas, que, além de ser muito difícil de performar na Antártica, apresentava uma dinâmica divergente da logística do restante da equipe – em que os cargos não eram redutivos das funções, mas especializações que se agregavam (como temos visto, cozinheiros eram exímios mecânicos, e mecânicos eram também fotógrafos e etc).

A emergência de Jonah era possível por várias situações. Chamava atenção de Ponting por seu comportamento divergente, sem implicar um canal formal de punições, posto que a sua liberação das fainas coletivas, assim como seu espaço exclusivo e salário diferenciado, existiam sob concordância do próprio capitão. Ironizava o fato dele “apenas” fotografar, enquanto diversas pessoas cumpriam suas funções, tiravam suas próprias fotos¹⁷ e ainda posavam para as fotos de Ponting, mesmo não querendo, e mesmo essas se distanciando de um registro considerado “honesto” dos fatos ("Art not for Art's sake, but for publicity's!", como escreveu Wright, em 28 de janeiro 1912).

A proposição de posar (“to pont”) configurava também uma ação de vulnerabilidade, de se dispor ao tempo e à espacialidade fotográficas, em sobreposições questionáveis. Apontar Jonah era retomar a possibilidade de não se dispor ao desconforto das sessões fotográficas, ainda mais se fosse para compor uma narrativa nem sempre considerada fiel à experiência.

I spent many happy hours with my cameras amongst them — and the glaciers and islands and other lions of the vicinity. Cape Barne is the most remarkable feature of the region. It is a column of lava, 250 feet high, which solidified in the vent of some volcano

¹⁷ Sobre esse aspecto, Lynch (1989:304) lembra do estranho obituário que Cherry-Garrard escreveu para Ponting, dizendo que ele “is an example of what a specialist who does one job and one job only can do on such na expedition”.

that long ago disappeared, leaving this monolith as its cenotaph. One day, as we were returning from Cape Royds, I asked Nelson to stand near the foot of the column, to give scale to my photograph. But, as showers of fragments were occasionally falling from the tower — due to expansion of the mass by the heat of the summer sun, after its contraction in the winter — he exhibited a lack of joyfulness about accepting this invitation. However, as it was obvious that a figure was necessary to my picture, and as Nelson is a good fellow, he did as I bade him and 'made no bones.' The evil-eye of my camera was blind on this occasion, and I secured an excellent photograph, without mishap. (1922:195)

No dia da famosa fotografia da *Aladdin's cave* enquadrando o navio, Scott menciona que Ponting conseguiu alguns voluntários para comporem a imagem (1914:98). Wright escreve em seu diário que ele e Taylor foram posar conforme demandado pelo capitão (1993:76),

“I suppose this was to give him a scale of size in his photographs and to pose as required. This was always known as to go "Ponting”.

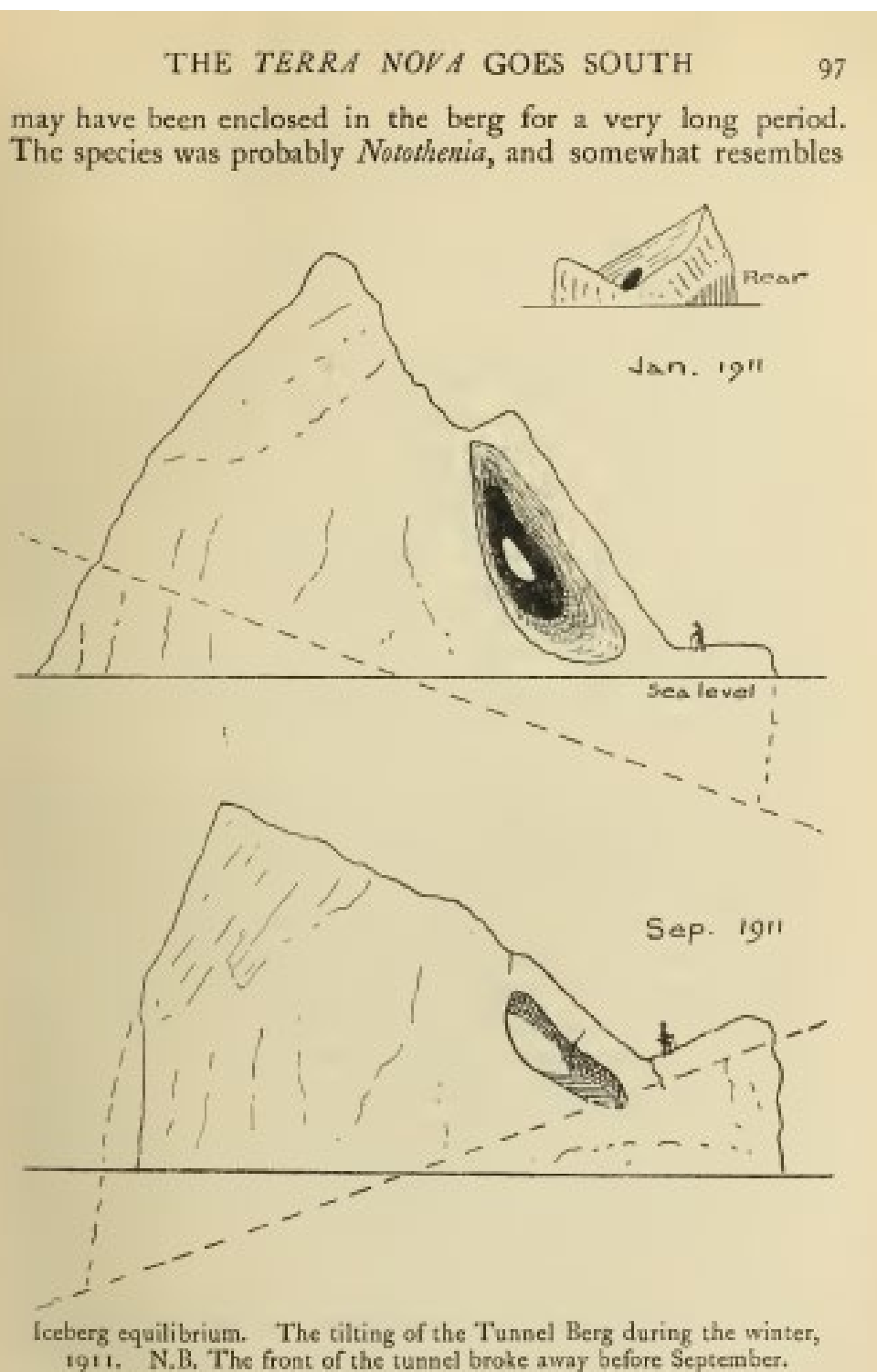
I had been interested in the formation of what I called "icefeet"— icicles formed on the low cliff of the shore facing the prevailing wind and subjected to spray. These started as icicles but in warm weather the brine was mostly concentrated near the tip and, when snow came, formed feet on the side facing the drifting snow. I had hoped that these "icefeet" and some small caves in the tidal ice shelf would appeal to Ponting and that I would end up with some good photographs for the glaciology reports. But Ponting was interested in larger things and we went straight for a stranded iceberg which had originally been tabular and stratified horizontally with a thick layer of more recently formed ice on top. As chance would have it the stranded berg had tilted and the top layer then slid down to form a long cave of triangular section with the apex at the top. The textures of the ice on the two sides of the cave were quite different and of considerable interest to me. But the real piece of good fortune for Ponting was that the cave was so directed as

to point directly towards the ship. Ponting photographed and photographed, including one scene in which Griff Taylor and I appeared as scale.

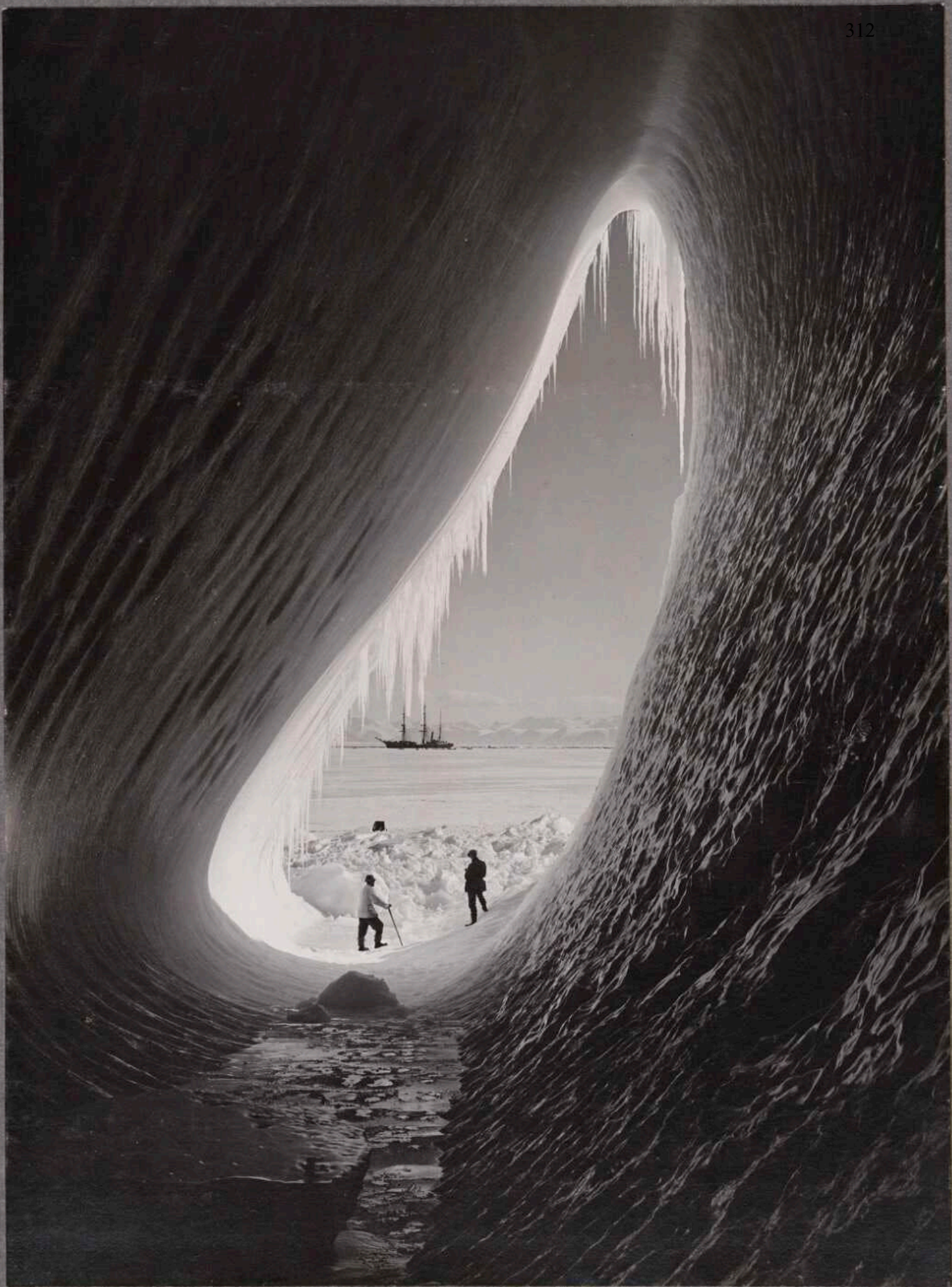
Then it came to Ponting that he had not used his cine-camera so he asked us to climb the tilted iceberg up to the top which overhung a pool in which a couple of killer whales were disporting themselves. To our

objection that we would have to rope up and cut our footing with ice axes—a slowish job which would waste a lot of film, his reply was—cut the steps first and then ascend again quickly pretending to do so this second time. We thought this was somewhat dishonest and said so. In reply he said this would come out all right in the cinefilm so we roped up and off we went. I was in front slashing away with my ice axe and feeling a perfect fool. At the very top, an unguarded swipe brought down a sizeable chunk of ice which fell down vertically into the pool below. Said Ponting, "That's wonderful, do it again" I didn't.

Ilustração 08 – Desenhos no diário de Taylor do Tunnel Berg



the garfish of Australian waters. This reminds me of some rather curious biological specimens discovered by one of the





89a. A berg with a large grotto. Jan. 5th 1911.

Páginas anteriores

Fotografias 34 e 35 – *To pont* em Aladdin’s Cave (Ponting, 1911)

Fontes: www.ndhadeliver.natlib.govt.nz/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE421241&dps_custom_att_1=emu (Acessado em janeiro 2021).

www.ndhadeliver.natlib.govt.nz/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE69212&dps_custom_att_1=meu (Acessado em janeiro de 2021).

Sítio 02, Setor 01

Resumo do perfil

Além das fotografias de Ponting serem as imagens históricas mais divulgadas do continente, são as que possuem maior número de evidências detalhadas, relatos, estudos e atravessamentos materiais, estendendo facilmente a escavação.

O estilo de trabalho do fotógrafo era guiado por algumas práticas de fotografia em estúdios, simulando cenas, manipulando acontecimentos, montando cenários. O momento fotográfico, batizado pela tripulação de *to pont*, é composto por dimensões não tão óbvias: a *fotografia performada* (pensando com Auslander (2006), *performed photography*) constitui um tipo específico de ação performática, porque não depende de participação de uma audiência imediata, por vezes parecendo sem sentido aos modelos. Entretanto, a suposição da audiência posterior que tais imagens teriam era elemento imprescindível que orientava a composição narrativa de Ponting, tanto nas imagens fotográficas como nas filmagens, as quais precisavam se comportar como “registro, entretenimento e fine art” (Downing, 2014:65). A audiência da Inglaterra *edwardiana* consumiria histórias e não, diretamente, dados científicos, o que é anunciado pelo fotógrafo nos comentários sobre a edição do filme, “cortando toda a ciência” (Downing, 2014:80).

A fotografia posada demandava dos modelos longos períodos de dedicação. Como mostram as situações, não era uma espera passiva – além de serem dirigidos pelo fotógrafo perfeccionista, com uma baixíssima tolerância aos ruídos de informação (fotográficos e narrativos), em gestos específicos, as pessoas precisavam de um

engajamento corporal e sofisticado controle de seus movimentos – o que costumava ocorrer em desconforto térmico. Como sugere Shusterman (2012), e enfatizam Reis e Moraes (2016), o processo performático das imagens posadas “envolveria dimensões experienciais que intensificariam sua qualidade ritualística, dramática, e que demandavam habilidades somáticas mais avançadas” (2016:11).

Percorrendo as *fototículas*, compreendemos que a postura de Ponting o relacionava a um *outsider* – alguém que não compartilhava as mesmas dinâmicas que a tripulação. Somado à tal discrepância, as câmeras de Ponting emergiam como interferência na dinâmica cotidiana das atividades, até mesmo para o registro dessas. É preciso ressaltar que, no aspecto documental da expedição, era necessário que todos, em algum momento, vivessem em função da imagem. E não se pode ignorar que *Terra Nova* sofria problemas graves no cronograma, frente a objetivos tão ambiciosos, assumindo o Polo Sul como último lugar da Terra a ser descoberto e territorializado.

Por fim, as demandas do fotógrafo implicavam na perda de controle dos tripulantes sobre o próprio tempo, e também sobre a própria imagem, e a respeito desses aspectos pesava o caráter de veracidade e de relevância (ou não) dos temas retratados, aos quais os modelos se viam compulsoriamente vinculados pela imagem. A questão da transparência das fotografias e filmes é amplificada nesse conflito: situações forjadas pareciam resultar, em certo sentido, na desvalorização das imagens produzidas e da função de Ponting, reforçando o projeto de conhecimento cartesiano como nuclear na expedição.

A resistência a tais vulnerabilidades e a necessidade de limitar o jogo do fotógrafo, permitia que ele fosse continuamente identificado com o azar, ou como Jonah, ou relacionado a propensões demoníacas. Entre humor e acusação séria, Ponting manobrava tais impressões com o encantamento produzido nas *lectures* no abrigo, como forma de reconexão. Além disso, nessas ocasiões, era possível vislumbrar que tal performance fotográfica fazia emergir outros aspectos da experiência que não se restringiam aos objetivos e produções científicos.

Multiplicaram-se as imagens de jantares e festas; hobbies, como leitura e futebol; tarefas cotidianas, como fazer pão, cuidar dos pôneis, etc; com qualidade e nitidez diferentes de expedições anteriores. Há bastante publicidade em tais fotografias de Ponting, sem dúvidas, mas tais propostas buscam apontar também uma diversificação de

experiências enquanto se está na Antártica e, ainda que de forma simulada, o elemento lúdico que, sem dúvidas, existia nessa e em outras viagens antárticas.

Com tantas evidências relacionadas, as imagens feitas por Ponting proporcionam escavações profícuas também sobre a compreensão do sentido ao qual uma imagem aponta, do significado que ela constitui, e da intra-ação destes. O modelo de um continente como território científico é reforçado com fotografias bem arquitetadas de momentos de observação e coleta biológica ou de dados geográficas, valorizando a figura do cientista-explorador (que nessa composição já era apresentado como uma entidade acoplada). A Antártica emergente é a do herói que habilmente enfrenta um território hostil e grandioso, desproporcional à dimensão humana – esse é o seu sentido e a sua narrativa, talvez a mais revivida e em circulação atual. Os *feitos* são *assemblage* de simulações gestuais e conflitivas, que exagerava elementos da masculinidade e virilidade, propondo situações fictícias e riscos em realidade dispensáveis, desnecessários, sustentada por programas políticos específicos, nesse caso, a *expertise* que pautaria as declarações de territorialização, a partir da declarada capacidade de ordenar atividades na região – esse é o seu significado.

Setor 02

Fotografia 36 – Cathedral Rocks (Scott, 1911)



Fonte: Atlas Gallery. Disponível em www.atlasgallery.com/exhibition/captain-scott (Acessada em janeiro de 2022).

19 de setembro de 1911

77°51'S 162°36'E

Expedição *Terra Nova*

É evidente como a determinação de *setor* se refere ao fenômeno do qual tal imagem é efeito, e não apenas à fotografia como imagem-objeto, entidade aparentemente independente. Após os experimentos com fenômenos diferentes, proponho voltarmos a mais uma imagem de Scott. Trata-se da P2012/5/50, uma barraca de acampamento montada frente à estrutura rochosa conhecida como *Cathedral Rocks*¹⁸. Nesse setor, de grande interesse à tese, engajo observações feitas durante a varredura de superfície, pois poderiam basear a sistematização de uma escavação em profundidade, em *fotoquadrículas*. Assim, é proporcionada uma perspectiva mais ampla sobre a aplicação do método e como uma etapa se superpõe à outra, e é enfatizado como lidar com a superfície é também me situar enquanto observadora corporificada.

Varredura de Superfície

A gigante rochosa, que se estende intercalada por glaciares, e sua miniatura, provisória, uma barraca de acampamento. Semelhança entre linhas. Como especulação, as figuras aproximam o definitivo antártico, de solidez indelével, e o efêmero humano, uma fagulha de presença, que surge como pequena mancha, entre as duas pirâmidas¹⁹.

¹⁸ <https://adam.antarcticanz.govt.nz/nodes/view/20619>

¹⁹ A mancha ao lado da barraca, difícil de identificar, remete a um ser humano. Não teve muitas implicações em minhas anotações, Wilson (2011:95) também não deu atenção a esse elemento, mas mantenho a sugestão de ser uma pessoa, por fazer sentido, proporcionalmente, à barraca, e por constar no catálogo da fotografia no SPRI, ainda que sem detalhes a respeito.
<https://www.spri.cam.ac.uk/picturelibrary/catalogue/article/p2012.5.50/>

Em seu relato, entretanto, Scott sugere que não seriam, aquelas linhas, tão estáveis... como não seriam tais fagulhas tão fugazes. O passo de um fazia-se medida do outro,

We reached Cathedral Rocks on the 19th. Here we found the stakes placed by Wright across the glacier, and spent the remainder of the day and the whole of the 20th in plotting their position accurately. (Very cold wind down glacier increasing. In spite of this Bowers wrestled with theodolite. He is really wonderful. I have never seen anyone who could go on so long with bare fingers. My own fingers went every few moments.) We saw that there had been movement and roughly measured it as about 30 feet. (The old Ferrar Glacier is more lively than we thought.) After plotting the figures it turns out that the movement varies from 24 to 32 feet at different stakes—this is 7 1/2 months. This is an extremely important observation, the first made on the movement of the coastal glaciers; it is more than I expected to find (...) Bowers and I exposed a number of plates and films in the glacier which have turned out very well, auguring well for the management of the camera on the Southern Journey. (Scott, 1914:410).

A imagem em questão é de autoria do Capitão Scott que, com Bowers, treinava fotografar se preparando à Jornada ao Sul. Há uma quantidade considerável de neve na cena e luz refletida, criando texturas que endurecem um pouco a imagem. Percorro as linhas das formações paralelas e, depois de um ponto de descanso, a mais de dois mil metros de altitude, deslizo glaciário abaixo, desviando as poucas curvas encontradas nesse transbordar. É tênue a linha de corte horizontal com a qual terminaria a montanha, estendendo o manto branco pelo resto da cena – lembrando o gelo como *substância* e *estilo*, como *paisagem* e *alegoria* (Pyne, 1998:02). Há uma continuidade entre as formas, sugerida por tais linhas que, seguindo a vinheta arredondada no quadrante superior, nos faz mergulhar de novo, e de novo, na concretude escorregadia de sua arquitetura.

A amplitude dinâmica (ou amplitude de luminância da cena) é grande e acontece perda de informação visível, tanto na neve, na porção direita central da imagem, como nas rochas, no quadrante inferior esquerdo. Ainda assim, é ampla a gradação tonal, de claro a escuro, o que pode ser percebido no detalhamento de texturas no topo e no canto

inferior mais sombrio da *Cathedral*. A luz do dia parecia complexa, provavelmente não acontecendo com o sol muito alto ou com o tempo muito nublado, embora o céu, sim, esteja aparentemente uniforme. A gama tonal, causa necessária para sermos arrastados por essa imagem, foi narrada também em outro suporte,

On the following day they reached the depot that had been left under Cathedral Rocks, and camped in the vicinity. Scott was greatly impressed by the wild grandeur of the scenes around him and by the fact that it was easy to imagine oneself to be elsewhere than in a polar region. In many directions the hills and mountains were dark, bare rock. He saw grayish black rocks; reddish brown rocks; peaks; gullies; hanging glaciers; the blue ice of the Ferrar Glacier; and the glacier's ice cascades (White waves with deep blue shadows) to the West. (Neider, 2001:109)

A marca circular e dupla no quadrante superior da fotografia me pareceu uma aberração óptica, em um primeiro momento. Quando a luz atravessa a lente por suas extremidades, um reflexo é manifestado em manchas de diferentes tonalidades na imagem (o que atualmente é produzido como um efeito intencional e não é mais considerado, necessariamente, um defeito). Acostumada, o nomeei com precipitação. Se as manchas forem, de fato, um *flare*, a câmera esteve provavelmente posicionada em ângulo oposto à fonte luminosa, e assim, pela intensidade dos tons claros, arrisco imaginar o sol pouco à direita da cena enquadrada.

Meu sol não se confirma nem pela posição do *flare*, que estaria no quadrante inferior, nem em sombras na imagem. Com a possibilidade de a fonte luminosa estar numa angulação razoável para produzi-lo, as sombras seriam coerentes, e o *flare* poderia existir talvez como efeito da luz refletida na neve. Mas a fotografia foi tirada em um dia

em que o sol não passaria de dez graus de angulação com a Terra²⁰, na latitude 77²¹. Conversando com Stollmeier (meu irmão, não meu alterego, ou pensando bem, ambos), concluímos que a suposta aberração óptica poderia ser apenas algumas gotículas de água, por acidente ou condensação, na lente da câmera.

Lentamente abro os olhos, imitando a vinheta, que também é esquisita. Seria efeito de alguma ferramenta posicionada sobre ou em frente a lente, a fim de amenizar a intensidade da luz e de seu reflexo no gelo (penso num filtro ou num quebra luz...)? Exceto pelo fato de que quando essa técnica produz ruído na imagem, geralmente é em formato retangular, de base reta, e não curiosamente curvada, como ali aparece. Pode ter sido provocada posteriormente no negativo ou na impressão da imagem. A sensação é a de que olhos estão se abrindo (ou fechando) por alguma razão qualquer, talvez até mesmo pelo desconforto ao encarar a intensidade da luz refletida. Considero que essa tenha sido bem administrada pelo operador da câmera, afinal, não emergiu significativamente o efeito *flat* ou *ghosting*, comuns em tais condições.

O efeito preenchendo o restante da imagem é a sensação de volume, que nos mostra trajetos por sinuosas paredes ao cume, e convida a descansar nas arredondadas curvas do glaciário. A perspectiva linear encontra-se então invertida: o grande está ao fundo, o pequeno está à frente. E isso não impede, de qualquer maneira, a sensação de profundidade, mas certamente a subverte - com a ponta da flecha virada para mim! Faça-me o menor e mais frágil elo dessa composição.

gigantes antárticos.

rudimentares aparatos de adaptação humana.

eu.

(ao toque da vista, onde você se percebe?)

²⁰ Essa angulação específica é conhecida como a “Golden Hour” ou “Magic Hour”, na qual a luz do sol transborda difusa pela atmosfera, espalhando o brilho dourado sobre tudo. É o momento muitas vezes esperado por cinematógrafos, fotógrafos, pintores.... Pode-se ter uma ideia do que isso (quase) significa a respeito da posição do sol no timelapse que Robert Swarcz gravou entre 8 e 13 de março de 2017, na angulação mais próxima do horizonte, quando o sol não passou de 16 graus de angulação, chegando próximo a Golden hour, no link <https://vimeo.com/208466944> (acessado em julho de 2021)

²¹ É possível acompanhar ou pesquisar diferentes datas e respectivas realidades celestes no site <https://www.timeanddate.com/sun/antarctica/mcmurdo?month=9&year=1911> (acessado em julho de 2021).

Fototícula A01

A intensidade da luz era um desafio na fotografia polar, provocava reflexos inescapáveis e comumente apagava horizontes e detalhamentos das cenas (Wamsley e Barr, 1996). A técnica de retoque de negativos à lápis, como Millar exemplifica na expedição de Nordenskjöld (2013:95) e de Filchner (2013:201), tornava-se um recurso comum para corrigir essas falhas. Seguindo os relatos, o problema não era exatamente a intensidade da luz, mas momentos de luminosidade extremamente volúveis (seja pela angulação do sol que segue uma dinâmica latitudinal bastante peculiar, ou das formações nebulosas que transitam rapidamente, enfim).



Durante a *Discovery*, as primeiras fotografias do continente feitas por Skelton enquadraram as montanhas do Almirantado inundadas por pesadas nuvens, duas tiradas com a *telephoto* e duas com lentes “comuns” e filtro amarelo. Só que devido à variação da luz, em seu diário ele diz não esperar delas um grande sucesso (p.105). Assim, aparecem controversos relatos, como o de Cook (1937 *apud* Millar, 2013:39),

Polar light is not as strong as it seems. Exposures must be longer as you near the Pole, for there the sun is never high and there is little actinic light. Because of the photographically adverse weather conditions, and our inexperience, we went into the long night with perhaps five hundred camera exposures to be thrown away ... We still had plenty of plates, but the fast emulsion plates did not keep well and too often failed in results. The slow emulsion plates were, however, superb (Cook 1937, quoted in Gibbons 1998, p. xii).

Acertar a exposição era uma conta exata do tempo e tamanho de abertura em que, talvez, ser mais rápido não fosse realmente vantajoso. Isso explicaria os longos períodos posados nas fotografias de Ponting, mesmo com o desenvolvimento de dispositivos mais ágeis. Era necessário fazer testes com cada processo e equipamento específico, podendo

visualizar um dos pensamentos flusserianos em tal aspecto: as “quantidades reemergem como qualidades sob forma de imagens”.

As tabelas de exposições que acompanhavam os diários fotográficos, como de Hurley e Levick²², raramente eram utilizadas nesses casos. Popularizadas no fim de 1880, apesar de fundamentarem-se em numerosos testes, não eram consistentes – as condições da emulsão, bem como as condições geográficas e ópticas, poderiam combinar de maneira completamente diferente aos testes, apesar das variações latitudinais e longitudinais que esses previam (Pritchard, 2008:04). No *Hints to travelers* de 1906, Donkin enfatiza que esse método frequentemente engana os amadores, e sugere, “the simplest method of measuring the actinic power of light in any latitude, and at any moment, is by actinometer, giving plate-speeds, focus of lens, etc.” (p.56).

Não há detalhamento sobre o método e equipamento utilizados por Scott ou Ponting na medição, mas em entrevista para *Daily Mirror*, esse enfatiza que todos utilizavam “exposure meters” (ver Lynch, 1989). Uma situação narrada em seu diário ressalta a importância desse aspecto, em meio a outros gestos fundamentais, numa tentativa de sistematização de procedimentos básicos com os seus pupilos,

Captain Scott and Bowers applied themselves to the work with extraordinary enthusiasm. Indeed, Scott's zeal outran his capability; he craved to be initiated into the uses of colour- filters and telephoto lenses before he had mastered an exposure- meter. I had to express my disapproval of such haste, and firmly decline to discuss these things until he could repeatedly show me half-a-dozen correctly exposed negatives from as many plates. When he had achieved this result under my guidance, he would sally forth alone with his camera.

He would come back as pleased as a boy, telling me quite excitedly he had got some splendid things, and together we would begin to develop his plates — six in a dish. When five minutes or more had elapsed and no sign of a latent image appeared on

²² O diário de Levick foi restaurado pelo Antarctic Heritage Trust e disponibilizado online no link www.nzaht.org/wp-content/uploads/2019/03/levicks-notebook5786ad2dd55713.16312417-1.pdf (Acessado em junho de 2022).

any of them, I knew something was wrong, and a conversation would follow, something in this wise :

' Are you quite sure you did everything correctly ? '

' My dear fellow ' (a great expression this of Scott's), ' I'm absolutely certain I did. I'm sure I made no mistake.'

Did you put in the placeholder ? ' ' Yes,'

Did you draw the slide?' 'Yes.'

'Did you set the shutter?' 'Yes.'

'Did you release the shutter?' 'Yes.'

' Did you take the cap off the lens ? ' ' Yes.'

Then he would rub his head, in that way he had, and admit :

' No ! Good heavens ! I forgot. I could have sworn I had forgotten nothing.'

He would then fill up his holders again, and be off once more. He fell repeatedly into every pitfall in his haste— with unfamiliar apparatus. One day he would forget to set the shutter, another time he would forget to release it, and each time he would vow not to make the same error again — and then go out and make some other. But I liked him all the more for his human impatience and his mistakes. How often have I not made them all myself, in my own early days with the camera! (Ponting, 1922:167).

Fototícula B01

Além de Scott, o fotógrafo se propôs a ensinar Debenham, Wright, Gran, Taylor, Bowers...como lembra Lynch, “Though they lacked Ponting's artistic and compositional flair, this group produced more than 3750 technically acceptable still photographs during the expedition. And there were no 35mm cameras and no motor drives” (1989:300). Alguns tinham conhecimento prévio bastante consolidado, como Debenham, para quem Ponting deixou uma série de instruções ao ir embora com Terra Nova, em 1912,

Ponting wrote instructions to Debenham (the letter has the preferred developing formula written on the back of it) about taking pictures of the return of the polar party: Make a group of the Polar Party . . . be sure you show what their faces are like. If the light is bad out of doors make it by flashlight in the hut. For such flashlight use Paget 200 1/4 of an inch of powder-i.e. 1/4" down in the bottle-& use F 11. That will get it. You should make a special portrait of Capt Scott in his Polar rig with beard etc. but try [to] get all individually as well as collectively. (Lynch, 1989:300)

O treinamento com Ponting era relacionado às narrativas fotográficas possíveis, mais do que a técnicas isoladas. É notável tanto na indicação anterior, como nas anotações fotográficas, como as configurações do aparelho estão imbrincadas com as configurações da cena: detalhes sobre o que era fotografado, como seria fotografado, onde seria fotografado. A fluência técnica era apenas um aspecto entre os que propiciariam a emergência da camada imagética de suas fotografias, e esse era o núcleo das lições que tentava passar a Scott.

Fototícula B02

Aparentemente, Scott desejava registrar cenas de ação, mas essa discordância não o fez um pupilo menos dedicado a repetir os ensinamentos de Ponting. Vejamos a fotografia da Cathedral Rocks mais uma vez: mesmo com o corte drástico da cadeia montanhosa, é possível vislumbrar a vastidão antártica. Ele conseguiu compor com a proporção e a perspectiva, a fim de propor sentido à paisagem, contextualizar a presença da câmera em uma história particular, e, assim, posicionar o espectador e seu tamanho. Como na famosa imagem de Ponting em que nos vemos aguardando uma tempestade surpreender a vulnerável barraca em Great Ice Barrier (que, como fotomontagem, realmente expressa a realização do que gostaria de mostrar).

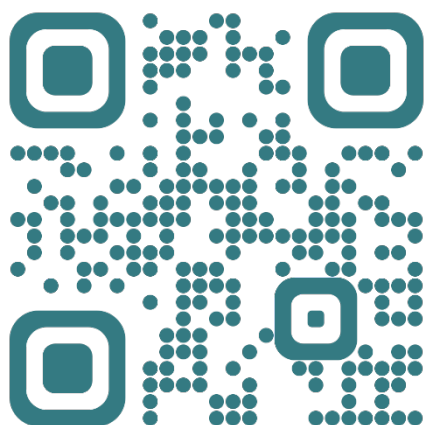
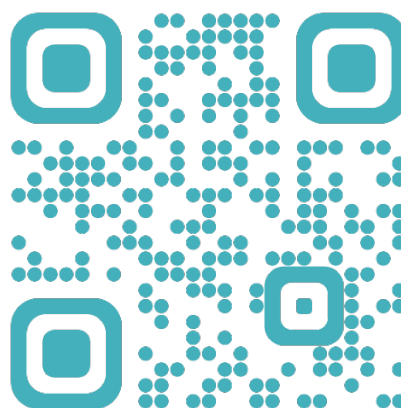
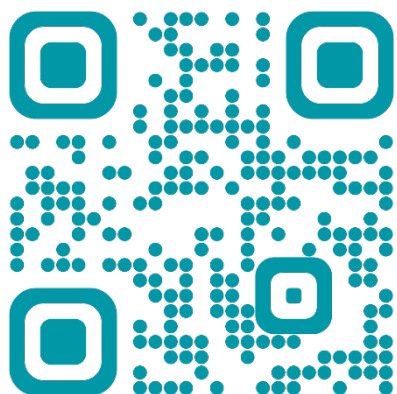
Vastidão

Vastidão

Tempestade

Vastidão

humilde abrigo ameaçado



Jogando com os aparelhos

Perfil do último setor e conclusões parciais

Escavar uma fotografia é um método interessante para compreender o que as imagens significam. O trajeto percorrido pela análise, do que a fotografia aponta até o que ela modela, em difração com a teoria flusseriana, particulariza cada imagem, pela particularização de cada performance – e depois a generaliza, ao considerar que intenção de aparato, fotógrafo e programas, se repitam, como probabilidades, a mirar um repertório imagético compartilhado. No caso das fotografias antárticas, é possível compreender que mirem coletivamente um sentido programado também pela expedição e suas configurações. É interessante que um fazer fotográfico dedicado a realizar um programa narrativo tende a intensificar o fenômeno: o exemplo disso é a prática de Ponting, com a qual é possível evidenciar acontecimentos que miram coletivamente um sentido programado pela fotografia e suas configurações.

Em relação às fotografias de Scott, elas são evidenciadas novamente como projeto, enquanto ele recebia um treinamento intensivo com Ponting, a fim de conseguir os tais “bons negativos” na jornada ao Sul: aperfeiçoava seus gestos, em enquadramentos e técnicas como o uso do para sol, aprendia a alinhar seu gesto e o programa técnico do aparelho. A máquina, nesse processo, também programava Scott, que compreendia o que poderia intencionar a cada *assemblage*, reduzindo, assim, os ruídos produzidos.

Não é registrado quantas fotografias o capitão fez durante esses meses de prática assessorada, e quantas máquinas diferentes utilizou para treinar. É possível que tenha manuseado outros equipamentos de Ponting, além da câmera compacta que carregou em sua última jornada. Analisando a coleção, portanto, não é relevante compreender um padrão, se não algumas inserções que ocorrem em parcialidade, como no início do capítulo anterior.

Recapitulando, as fotografias são datadas entre os meses de setembro e dezembro. Em setembro, emergem com a jornada de primavera; em outubro, com os últimos preparativos para a jornada ao sul, e, por fim, o início dessa. Entre esses marcos, em oito de outubro acontece o acidente com Clissold e, algumas semanas depois, o acidente no futebol. Em 30 de outubro, Wilson, Crean, Evans e Scott aproveitam a saída para fazer

uma sessão de fotos com Ponting, em acampamento encenado, simulando as situações que passariam nos meses seguintes, para completar com imagens a narrativa do fotógrafo.

Entre as inserções parciais, é interessante contrapor fotografias feitas nos meses de outubro e de dezembro. No primeiro, para cada fotografia de ação, existe o dobro de fotografias posadas, com os estudos de Scott estudava em exposição e composição. Outubro é o mês mais presente na coleção e também o de maior repetição de cenas, mostrando ajustes entre uma tentativa e outra. Já em dezembro, os retratos posados absolutamente somem. Fotografias do acampamento e a sequência da marcha dos pôneis mudaram completamente o perfil anterior.

Gêneros/Subgêneros fotográficos na Coleção de Scott

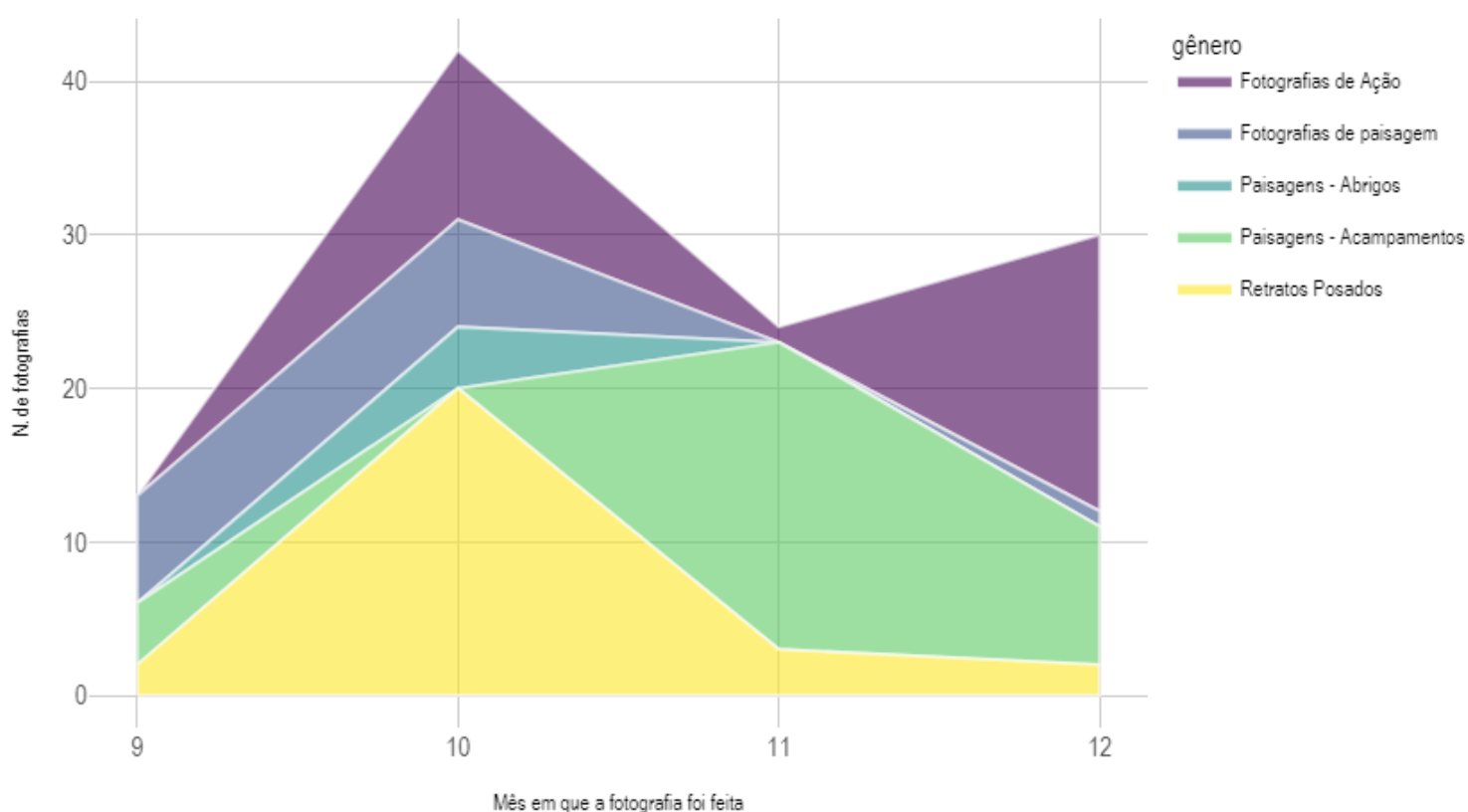


Gráfico 02. Gêneros e Subgêneros fotográficos identificados na coleção de Scott. Fonte: Autora.

Setembro, com a jornada, é um mês caracterizado por paisagens, com ou sem elementos humanos. Em outubro, como mencionado, mês de estudo e ajustes, foram desenvolvidas fotos de paisagens com elementos humanos posando, fotos posadas no acampamento e com os pôneis, além de algumas ousadas fotos de ação (sete entre quarenta e duas, para ser precisa). Scott estava seguindo, claramente, os ensinamentos de composição figurativa de Ponting.

Ponting's mastery is ever more impressive, and his pupils improve day by day; nearly all of us have produced good negatives. Debenham and Wright are the most promising, but Taylor, Bowers and I are also getting the hang of the tricky exposures (Scott, 1914:422).

É difícil comparar as condições de dezembro, com a densa neblina, e as condições de setembro, por exemplo, para compreender o domínio técnico que Scott desenvolveu. Cito alguns elementos que norteiam essa questão, lembrando de suas ressalvas, portanto: dezembro é o mês com mais imagens em que o horizonte desaparece (mas o que parece uma escolha inadequada de exposição pode ter sido, em realidade, baixa condição de visibilidade). Outubro é o mês com maior quantidade de testes de exposição e consequente ruído fotográfico, mas, definitivamente, o problema se repete em quantidade significativa de imagens em todos os meses – no total, quarenta e uma fotografias parecem ter problemas na configuração da exposição (abertura e tempo).

Em ambiente polar, a exposição parece um aspecto decisivo para o fotógrafo, finalmente, conseguir se apropriar “da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria” (Flusser, 2018:58). Como os erros de exposição têm alta probabilidade, especialmente ao combinar os equipamentos disponíveis e as práticas amadoras, foram assumidos como ruídos fotográficos, ou ruídos de informação. Mas tais elementos compõem também efeitos narrativos específicos: a branquitude, extremada nas fotografias de tonalidade “neutra”, relacionada à perda de definição e informação sobre o espaço, remetia ao misterioso, inóspito e selvagem, e se manteve como um dos espectros conceituais essenciais da Antártica, compondo o seu sentido de temporalidade, ou, melhor dizendo, explicitando as consideradas “anomalias temporais”.



Fotografia 37 - Ponting fotografado por Scott, que aprendia a medir a exposição fotográfica. Fonte: Wilson, 2011.

Sobre outros ruídos fotográficos, três imagens apresentam manchas fáceis de notar, que, caso inscritas nos negativos, podem se relacionar à umidade. Por fim, as sombras e pegadas que indicam a presença e posição do fotógrafo, se repetem dezesseis vezes, de forma constante em outubro (5), novembro (6) e dezembro (5).

Scott fez cinco panorâmicas: uma em setembro, uma em outubro, três em novembro. Panorâmicas conformavam uma técnica relevante ao *survey* da paisagem, tendo insistido para Ponting produzir algumas durante a expedição. Apenas em suas três últimas aparecem elementos humanos na composição, a diferença com as anteriores talvez responda à intenção de situar a presença daquelas pessoas na empreitada de chegar onde nenhum ser humano, a princípio, estivera antes. A narrativa, afinal, era sobre a conquista. Assim, Scott vai afinando seus gestos e compreendendo como jogar com programas em vista de modelos.

Durante a jornada ao sul, em que Cherry-Garrad participa de uma das etapas (compondo o *first supporting party*), há um momento no qual ele e os companheiros desabafam sobre tudo estar dando absurdamente errado: “The sailors began to debate who was the Jonah. They said he was the cameras. The great blizzard was brewing all about us” (1922:342)²³. Pouco mais de um mês depois, em 28 de janeiro de 1913, eles retornam

²³ É interessante que na tabela de componentes do trenó para três pessoas, inserida no diário de Cherry-Garrad (1922:231) não constavam câmeras fotográficas. Suponho que elas estariam incluídas, portanto, na cota de equipamento pessoal, que nesse caso, limitava-se a apenas 15 libras. Outros checklists para jornadas, como os da expedição Discovery, costumavam contar o peso das cameras como equipamentos coletivos. “The contents of the four instrument-box were an extraordinarily heavy item, and yet there was nothing which we could have spared. They consisted of a small three-inch theodolite in its case, for taking observations of the sun and bearings, two small aneroids, a compass, two thermometers, a hypsometer, a small book containing logarithmic tables, and a camera, with plates. On this Journey we took the Half-plate camera with its slide-box, and although one almost groaned on seeing the weight it added, there can be little source of regret when one contemplates the pictures which Mr. Skelton managed to produce

com notícias do avanço dos outros grupos, e um conjunto de negativos de vidro e plástico, “and I was delighted to find that many of them yielded excellent negatives”, declara Ponting, desenvolvendo as últimas imagens antes de retornar com Terra Nova (1922:263). A partir de então, Debenham ficaria em cargo da organização de imagens, da sala de revelação, etc.

As imagens da coleção de Scott estariam entre aqueles negativos? Provavelmente. Wilson afirma que elas integravam o *Index Ponting-Debenham*, com todas as demais imagens da expedição *Terra Nova* (2011:13). Acontece que esse index não existe, não há cópia ou referência dele localizadas até então. Os negativos das imagens também não foram localizados. Há, nessas imagens, inscrições “S-xx” - “S” para Scott, enquanto os números aparentemente não seguem uma ordenação cronológica ou temática. Como diz o autor, é “um milagre” que essas fotografias tenham sobrevivido em boas condições, e voltado aos olhos públicos, depois de uma venda bastante silenciosa num leilão em 2001, em Nova York. De alguma forma, elas chegaram em Londres.

with its assistance” (Scott, 1905:452). Nesse caso, eram incluídas como padrão duas *Half plate cameras* e sessenta placas de vidro (Armitage, 1905:159).

Capítulo VI Sistemas: Migrando imagens, remagicizando textos

A Antártica emerge como mundo estabilizado em superfícies, efeito absurdo e estarrecedor de radiação eletromagnética capturada em placas de vidro e gelatina ou filmes em suporte plástico incandescente. Processadas, selecionadas, publicadas. Divulgadas como partícula do real, como testemunho sobrevivente de lugares e pessoas que, fosse apenas em palavras, duvidava-se existir. Ao toque da vista, os heróis, a vastidão e o frio do extremo branco arquitetavam um continente. Ao alcance da imagem, processos semânticos e não semânticos, conceitos-materialidades técnicas e corporais. Pessoas/coisas/navios, corpos humanos e não humanos, corpos da nação que atravessam oceanos, povoando com seus gestos a terra de “nada” e de “ninguém” – e que depois se voltam, entre nós, em movimento como há uma centena de anos, a nos arrastar e fazer agir em função de suas estabilizações.

Até então, seguimos embebidos em cruzamentos de imagens/textos que nos permitem entrever fenômenos de observação. Neles, as câmeras moveram diferentes in/visíveis, emergindo, a cada fenômeno, fotografias. *Magia de segunda ordem* ou *feitição abstrato* são alguns termos que Flusser engaja para expor o movimento das imagens técnicas que, por fim, retornam, remagicizando os textos e a vida do ocidental, experimentada conceitualmente. Mas como o autor pode nos ajudar a entender esse movimento de retorno da imagem, que compõe os sistemas? O que, afinal, ele queria dizer com “remagicizar”?

Flusser propõe que os textos, filosoficamente, desmitizavam as imagens: “os capitéis românicos serviam aos textos bíblicos com o fim de desmagicizá-los”. A fotografia técnica, industrial, que emerge na relação de caixa preta, funciona de modo completamente diferente, “os artigos de jornal servem às fotografias para serem remagicizados. No curso da história as imagens eram subservientes, podia-se dispensá-las” – ele dá o exemplo da guerra do Líbano noticiada num artigo de jornal impresso:

O receptor pode recorrer ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que está vendo. Mas, ao ler o artigo, está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. Está farto de explicações de todo tipo. Explicações nada adiantam se comparadas com o que se vê. Não quer saber sobre causas ou efeitos da cena, porque é esta e não o artigo que transmite realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade.

A realidade da guerra no Líbano, a realidade ela mesma, está na fotografia. Não pode estar alhures. Se o receptor da fotografia for para o Líbano ver a guerra com seus próprios olhos, está vendo a mesma cena, já que olha tudo pelas categorias da fotografia. Está programado para ver magicamente. E para que fazer tal viagem, se a fotografia traz a guerra para a sua casa: O vetor de significado se inverteu: o símbolo é o real, e o significado é o pretexto. (Flusser, 2018:76).

De tal forma, o mundo parece em um só tempo imediato e inacessível. A representação se estabiliza como operação indispensável, enquanto as imagens remagicizam a vida experimentada conceitualmente, fazendo política, ciência e arte parecerem âmbitos distintos. Agimos sobre um anúncio de escova de dentes magicamente, repete Flusser, reconhecendo o poder da cárie e agindo contra a sua “força nefasta”. Agências de publicidade, programas do governo e até mesmo o design e a historicidade do objeto “escova de dentes” parecem abstraídos da relação. Por isso, também, ele sugere que a imagem técnica é pós-industrial e pós-histórica – o fato de a câmera ser um dispositivo lançado industrialmente não é um impeditivo, é um salto quântico. Não agimos historicamente frente às imagens e as imagens não agem industrialmente a mudar o mundo – mas o mudam, radicalmente.

Diz Flusser: “a nova magia da imagem técnica não visa modificar o mundo lá fora, mas os nossos conceitos em relação ao mundo” (2007:16). Esse seria um modo das imagens técnicas se fazerem *imagines agentes*, aquelas que Yates (2007:27) se debruça a pensar o afeto e a memória, a partir da mnemônica clássica?

Imagens (ou uma única imagem) que agem provocando séries de associações recordativas e ações, por um poder de afecção que não é apenas existente, mas

“rigorosamente instrumentalizado”, como “pontes” que “conduzem ao conceito meta”, resume Assman,

Com isso, porém, o teor de afeto excedente inscrito nas imagens volta a ser neutralizado de imediato, a multiplicidade incontrolada das associações é rapidamente bloqueada. As imagens não “agem” com base em sua força explosiva de sugestão, mas tão somente no âmbito de sua função unitiva e apoiadora da memória. Se houvesse espaço para a própria significação periférica das *imagines agentes* e sua riqueza associativa, muito em breve a arte da memória teria se tornado uma viagem psicodélica, um sonho ou um texto de James Joyce (...). (2011:240)

Trata-se de pensar como são, imagens e poderes de afecção, instrumentalizados, promovendo a remagicização? Trata-se de compreender uma camada (ou uma articulação de camadas) sistêmica, na qual são continuamente concentrados e dispersados os efeitos de um fenômeno de observação situado? Imagens agentes seriam capazes de agir, também, como patrimônio histórico, em seus efeitos estabilizadores de conceitos e memória?

Tais questões remetem a percepções complexas sobre o comportamento da imagem. Foi justamente em resposta a preocupações semelhantes que Infantidis e Hamilakis projetaram o *The Other Acropolis Collective*, desejando intervir no estereótipo da Acrópole Ateniense. Alternativas midiáticas criariam um campo divergente das imagens que continham os mesmos elementos sob um repertório limitado de composições.

A ideia de propor novas imagens implica imaginar diferentes superfícies, o que leva, novamente, a jogar contra o programa do aparato, no que os autores sugeriram como “encourage a fully embodied, multi-sensory appreciation and engagement with the materiality of the site, beyond the stereotypical, tourist gaze, or the national pilgrimage”¹. De forma que fotografias não sejam somente objetos de reconhecimento, como representações; mas sejam modelos, performances de emergência de um regime escópico

¹ <https://theotheracropolis.com/about/> (Acessado em janeiro de 2022).

tecnologicamente programável, um regime de saber/viver e de *como* estar no mundo (e qual mundo se estar, aliás).

Esse capítulo, o último da tese, é dedicado a tais questões, a partir da abordagem de alguns aspectos da migração de imagens ao voltarem do continente antártico. Sigo fluxos, então, de uma materialidade que *modela* mundos a partir de suas configurações instáveis. Mecanismos operam em sua estabilização, na qual política, estética e ciência fazem-se em cortes superficiais e locais.

Fotografias migram, se reproduzem incalculáveis vezes, e (por enquanto) faz-se tarefa impossível seguir todas as suas aparições, todos os movimentos que poderiam gerar afecções e, como sugere Assman, *pontes a conceitos*. Tento identificar apenas algumas migrações em divulgação pública e comercial previstas durante as expedições da *Era das navegações antártico-laboratoriais(!): jornalísticas, editoriais e performáticas*. Esses, que eu receio conceituar, em realidade, se assemelham um pouco ao que Flusser determinou de *canais*.

Lembra-se quando a mesma imagem de Skelton gerava perplexidade por ocupar o que, inspirados em Krauss (1982), se pareciam *espaços discursivos* completamente diferentes? A resolução de Flusser é simples: as fotografias podem deslizar entre canais – em um momento são fotografias indicativas (como em publicações científicas), em outro são imperativas (como em publicações comerciais e políticas), e podem também ser artísticas (em exposições, museus).

A cada mudança de canal, na argumentação de Flusser, o deslizamento é uma operação de *transfiguração*. A fotografia muda de sentido, podendo ser política ou artística ou privativa, mas o que o autor enfatiza com isso é que a separação é um efeito mágico, e toda classificação é, propriamente, insustentável: “todo indicativo científico tem aspectos políticos e estéticos; todo imperativo político tem aspectos científicos e estéticos; todo gesto optativo (obra de arte) tem aspectos científicos e políticos. De maneira que toda classificação de informações é mera teoria” (2018:67). Acrescento que os canais podem ser pensados como fenômenos de difração em que a imagem está sempre *sendo feita*, o que nos faz rever, também, *espaços discursivos* como *espaços fluidos* nos quais a imagem *performa*, enquanto seu poder de afecção é instrumentalizado e determinado.

Início com as migrações editoriais e suas implicações como reivindicação de jogadas “autorais”, do fotógrafo ou da expedição. Abordaremos, brevemente, os dois primeiros livros de fotografias antárticas publicados (das expedições *Scotia* e *Discovery*). Tais publicações só foram possíveis devido ao primeiro mecanismo arquitetado para garantir a preservação das imagens e sua circulação: as salas de revelação em abrigos e navios.

Depois, sigo imagens de *Terra Nova* que saem para caçar em publicações jornalísticas ilustradas. Nesse movimento, me deparo, já no início, com um condicionamento desse e de outros fluxos: fotografias são capturadas como *propriedade* e sua mobilidade passa a ser restrita por termos de direitos autorais. Poderia o *copyright* ser engajado como uma rigorosa instrumentalização da afecção da imagem? Nesse primeiro momento, a circulação de fotografias responde a instrumentos jurídicos, especialmente o instrumento fundacional do *copyright* internacional, a Convenção de Berna (Deazley, Patterson, 2020:03).

Ao longo do século torna-se recorrente a negociação de fotografias antárticas em leilões, bem como a tutela de instituições, entre outras migrações. Nessa espécie de fluxo, as 109 fotografias de Scott virão à público, incorporadas no catálogo da SPRI, celebradas em notícias e na publicação do livro de Wilson, podendo, finalmente, chegar a essa tese – ou não exatamente. Tendo as impressões materiais e os avanços tecnológicos da digitalização, os direitos restritivos de sua circulação são revividos ou reestabilizados em direitos de reprodução de matrizes digitais, e com a fotografia passa a circular, também, as instituições de guarda e de divulgação das materialidades.

Quase uma década depois da viagem e dos entraves com direitos de publicação, as imagens de Ponting finalmente migraram a uma revista de conhecimento geográfico disseminada em ampla escala – a norte-americana *National Geographic Magazine*. Não era, entretanto, a primeira vez do continente e suas deslizantes conceituações imagéticas no periódico. No início, foram publicados apenas mapas. Em 1907, as fotografias da *Discovery* tomavam as páginas da revista e, em 1909, fotografias de *Nimrod*. A chegada ao Polo Sul foi noticiada *sem imagens*, com uma curta matéria sobre Amundsen. Na edição seguinte, imagens antárticas voltaram a aparecer, fotografias de *Nimrod* justapostas ao texto de um general norte-americano. A agenda editorial apontava preocupações geopolíticas.

Ainda que seja difícil quantificar ou rastrear o impacto/afecção de uma fotografia em um trajeto lógico-linear ou eminentemente causal, imagens estabilizam mundos por intações conceituais. A transfiguração de canais é um fator de complexidade com o qual uma imagem está sempre *sendo feita*, em abundância, em grandeza, em profusão. Ambos desafios para o pensamento conservador e econômico ao tentar compreendê-las: imagens não reconhecem estagnação, escassez ou morte.

27 de outubro de 1901

Navio HMS *Discovery*

Sala de revelação

Skelton travava uma luta intensa a tentar revelar duas fotografias que conseguira fazer das ondas, a partir do navio,

- but impossible to do any work in the Dark Room with the ship moving.
(Skelton, 2012:60).

Somado ao movimento contínuo da *Discovery*, quebrando o pesado mar, havia a inconformidade do material de trabalho. Os pratos comuns para revelação fotográfica eram muito rasos,

- & I tried to get some specially deep ones, but they are not made. (...) I have made a lead fixing dish myself about 2½ inches deep, which has the advantages of keeping the hyposulphite from splashing about & is also unlikely to roll about when the ship heels over. (Skelton, 2012:59)

Além da dificuldade da tarefa em si, ele lidava com os imponderáveis de um espaço compartilhado. Cansado de descobrir que o recipiente de desenvolvimento dos negativos havia sido usado para a lavagem e remoção do hipossulfito, ou para fixação da imagem, Skelton determinou algumas regras e tentou até mesmo fazer com que cada pessoa limpasse sua própria bagunça. Não era fácil,

- the Dark Room is made too much of by almost everybody who wants to snap off any odd Picture (...) it is of course impossible to keep everything straight, especially as some of the photographers are exceedingly amateur (2012:59).

A dark room estava sempre cheia. Lembro de ter visto situações parecidas em outras histórias – na expedição *Français e Valdivia*, como registra Millar (2013:61; 2013:126). A pesquisadora atribui o fato à popularização da fotografia amadora, e cita o diário de Chun, da *German Deep Sea Expedition*, em que ele sugere que uma “photographic mania” havia tomado conta da expedição, “with seven smaller cameras as well as large-format ones on board” (2013:60). Shackleton (1909:74) conta as câmeras da *Nimrod* – nove de tipos diferentes levadas oficialmente, cinematógrafo, e pelo menos mais quinze câmeras particulares de membros da expedição. As câmeras se multiplicavam antes mesmo da fotografia profissional chegar ao continente.



Fotografias 38 e 39 – Equipe da viagem ao Sul em dúvida sobre qual câmera olhar para a foto (*Discovery*, 1902)



Fonte: The Royal Society, Cód. NAE/5/612 (fotografia da pág. Anterior) e NAE/5/613. Disponíveis em www.makingscience.royalsociety.org/s/rs/items (Acessado em julho de 2021)

Não apenas as câmeras povoavam as expedições, como um número cada vez maior de imagens circulava entre embarcações, notícias levadas de um continente a outros. Com o navio de apoio da *Discovery*, chegou a demanda de Markham para que Skelton enviasse fotografias, por exemplo – “so I shall have to work hard to get it done.” (Skelton, 2012:426). Seguiram-se três dias revelando e organizando cem imagens enviadas (e, com elas, uma carta de Scott assinalando que faltariam papéis fotográficos para o segundo inverno de *Discovery*²). E, também com o navio de apoio, chegara para Armitage uma única fotografia que mudaria seu mundo a partir de então: com a imagem de uma criança, ele conheceu o filho e viu a si mesmo como pai.

Tal fluxo definiu a dinâmica das publicações sobre a Antártica e um jornalismo mais próximo do tempo real dos eventos (lembrando de trinta anos antes, quando as notícias da colisão do Challenger foram publicadas, praticamente, junto do retorno do navio), inclusive ilustrado. Isso era possível especialmente porque as imagens passaram a ser processadas *in situ*, a fim de evitar as consequências do transporte de negativos que, por não terem a mesma urgência do colódio úmido, acabavam em depósitos por longos meses de espera, subjugados às variações de temperatura e umidade, além dos impactos físicos do deslocamento. Ainda que não precisassem ser desenvolvidos imediatamente, os negativos eram frágeis, e danos dessa espécie nas imagens originais ocasionavam perdas irreparáveis. As salas de revelação, que proporcionavam melhor qualidade aos positivos, aceleraram também as suas migrações.

Em espaços providos de laboratórios, o efeito da câmera foi a sua exclusividade - ilustradores desenvolviam suas imagens em ambientes diversos, fotógrafos desenvolviam suas imagens em ambiente específico: as salas de revelação costumavam servir a apenas esse propósito. Dos dezessete navios da *Era Heroica*, pelo menos treze tinham *darkrooms* instaladas, constando como requisito importante de sua adaptação (boa parte dos navios de pesquisa antártica eram baleeiros adaptados³). E dos oito abrigos construídos no

² *Expedition report from Captain Robert Falcon Scott to the Secretary, National Antarctic Expedition, 26-Feb-03*. Disponibilizado pela The Royal Society, sob registro MS/591/1/3.

³ Os navios de apoio que foram resgatar a *Discovery* em 1903 e 1904 eram adaptados. *Morgen*, construída por Svend Foyn, foi comprada em Tonsberg, porto baleeiro norueguês em Oslofjord, em 1901. Ela chegou na Inglaterra reformada, e a britanização de seu nome – Morning – aparecia em letras brancas recém pintadas. Terra Nova também era um navio comercial, dedicado a caçar focas desde 1884. Construída em Glasgow, por Alexander Stephen & Sons Ltd., ela havia conhecido o Polo Norte em auxílio à expedição Jackson-Harmsworth (1894-97) e foi adquirida, na sequência, por Bowring Brothers Ltda. Em 1909, passaria por um reforço estrutural para ser o navio oficial da Expedição Antártica Britânica *Terra Nova*, a segunda comandada por Scott. Os construtores de Terra Nova eram os mesmos de Nimrod (1866)

continente, cinco apresentam tais configurações, por vezes entre adaptações estruturais do projeto,

One of the most important parts of the interior construction was the dark-room for the photographers. We were very short of wood, so cases of bottled fruit, which had to be kept inside the hut to prevent them freezing, were utilized for building the walls. The dark-room was constructed in the left-hand corner of the hut as one entered, and the fruit-cases were turned with their lids facing out, so that the contents could be removed without demolishing the walls of the building. These cases, as they were emptied, were turned into lockers, where we stowed our spare gear and so obtained more room in the little cubicles. The interior of the dark-room was fitted up by Mawson and the Professor. The sides and roof were lined with the felt left over after the hut was completed. Mawson made the fittings complete in every detail, with shelves, tanks, &c., and the result was as good as any one could desire in the circumstances” (Shackleton, 1909:141-2).

Ter uma sala de revelação era apenas um dos requisitos para assegurar a estabilização da imagem, é claro. Diversos outros desafios foram narrados em diários. A dificuldade com as louças e o compartilhamento do espaço, como narra Skelton; problemas com abastecimento de água, ou ao menos de água em temperatura que não acabasse por congelar negativos e dedos, são outro exemplo mencionado por Skelton e Ponting. Hurley descobre, assim, que fazer as lavagens de películas plásticas em água do mar, além de ser mais prático, garantia ser mais eficiente ao parar o desenvolvimento das imagens que a água doce (Riffenburgh, 1986:218).

e de Aurora (1876), navios de pesca comercial lançados em Dundee (Escócia) que precisaram ser adaptados para a expedição. De todos os navios do período da *Era dos navios científicos rumo à Antártica* (!), apenas Discovery, Gauss e Pourquoi Pas IV haviam sido construídos especialmente para as expedições científicas antárticas. François e Fram eram pretendentes a expedições de exploração ao Ártico que passaram por mudança de planos. Todos os outros eram navios comerciais adaptados e reformados para fins científicos, sete deles noruegueses, três escoceses e um inglês. Uma proporção completamente diferente à nacionalidade das expedições. Há um navio omissos na conta, o Kainan Maru, da expedição antártica japonesa. Ele foi lançado em 1907, e seus construtores foram provavelmente ingleses, de acordo com o wrecksite.eu. mas são informações que precisam de verificação. Enfim, a Discovery, especialmente, foi feita com linhas de baleeiro, a proteger uma tripulação majoritária de navais numa missão científica, emergindo um projeto híbrido, por assim dizer. A característica polivalente de sua estrutura, não obstante, fez com que ela passasse a maior parte de sua vida ativa sem ser utilizada para pesquisa.

Fotografia 40 – Hurley lavando os negativos do cinematógrafo no mar a bordo de Aurora (1911-1914)



Fonte: State Library of New South Wales. Disponível em <https://www.sl.nsw.gov.au/collection-items/hurley-washing-cinematograph-film-after-development-antarctic-board-aurora-0> (Acessado em novembro de 2021).

As temperaturas extremas eram um ponto de preocupação para a manutenção dos equipamentos quando se considerava a diferença entre a média de temperatura interna e externa de navios e abrigos. No caso desses, Ponting descobriu que deixar as câmeras do lado de fora (porém em suas *cases*) era mais aconselhável, assim evitava-se uma amplitude térmica que chegava a +/- 100°F, e a conseqüente condensação que tornava as lentes inúteis por um longo tempo (Ponting, 1922:169). A temperatura do abrigo de Terra Nova ficava em torno de +11°C, e a sala de revelação teve, por um período, seu próprio fogão para aquecimento, tornando o trabalho de revelação mais aprazível. A realidade dos navios era diferente, e tanto negativos como pontas de dedos poderiam acabar congelados (Skelton, 2012:109).

After exposure, plates could be brought indoors at once, if they were to be developed immediately. The first batch of English plates that I brought indoors and left in a warm place — before learning by experience that care was necessary — were completely ruined by wave-like markings. Even with all possible care markings would frequently appear; but a brand of American plates — to which I am much attached, having found them very reliable, in every conceivable climate, during my travels — remained practically unaffected so long as they received reasonable care. Greater precautions had always to be taken with orthochromatic than with ordinary plates. (Ponting, 1922:170).

Além de problemas de abastecimento no decorrer da viagem, como Cook, por exemplo, que precisava improvisar com a escassez de hipossulfito,

There was plenty of developer, but our hypo was nearly all used. It was necessary therefore to devise a new fixing bath or stop developing. We knew that exposed plates could not be taken home successfully across the torrid zone unless developed, fixed and well packed ... In an old copy of the British magazine *Answers* there was a brief mention of the use of prussic acid as a fixing solution for daguerreotypes ... We had on the *Belgica* twenty gallons of hydrocyanic acid, used to kill animals for

specimens ... I began to experiment, knowing the grave danger of the poison. In due time I formulated a solution of proper strength, and thereafter we used prussic acid as a fixing bath. Needless to say, nobody remained in the darkroom during fixing (Cook 1937, apud Gibbons 1998, pp. xii–xiii apud Millar 2013:39).

Enfim, não foram todas as expedições que revelaram em navios, e algumas tiveram prejuízos com essa opção: ao desenvolver os negativos de *Fram* em um estúdio especializado, em Hobart, boa parte deles já estava bastante danificada (Huntford, 1983). De toda forma, é compreensível, afinal, além do investimento e organização, era uma etapa bastante especializada, demorada e decisiva na feitura das imagens.

Entre a organização da sala de revelação, Skelton desenvolvia e catalogava as fotos feitas por alguns companheiros, como Shackleton, Bernacchi⁴ e Royd⁵. A atividade resultou em um index que se encontra nos arquivos da RGS, e apesar de ter inspirado outros documentos semelhantes, continua o mais completo produzido nas viagens ao Polo Sul (Wilson, 2011). Scott propôs para Markham a publicação total do index e imagens relacionadas, argumentando ser de interesse científico, e esse respondeu que o capitão estava sofrendo de *Pole Mania* (Crane, 2005).

A publicação aconteceu. Não antes de *Life in the Antarctic* vir a público em Glasgow e Londres, por Gowans & Gray Ltd. Mas esse não era um projeto amplo – era um pequeno livreto que reunia 60 fotografias selecionadas de membros de *Scotia*, a expedição escocesa liderada por Bruce⁶. Ainda que integrando o projeto de co-operação internacional, *Scotia* não contou com o apoio de Markham e, conseqüentemente, da RGS⁷. Ela emergiu como mais uma expedição alternativa à de Scott, e dependeu

⁴ Louis Bernacchi, mencionado anteriormente, era físico, o único membro da *Discovery* que já conhecia a Antártica, por ter viajado com Borchgrevink na expedição *Southern Cross* (1898-1900). Embarcou na *Discovery* na Nova Zelândia, para substituir um colega. Na expedição anterior, havia sido o fotógrafo principal. *Discovery* foi a última viagem de Bernacchi à Antártica, embora tenha sido convidado a participar da *Terra Nova*. Ele continuou envolvido com as pesquisas sobre o continente, organizando o Segundo Ano Polar Internacional em 1931.

⁵ Charles Royds era o primeiro tenente da expedição. Seu diário foi publicado por familiares em 2001, porém numa tiragem muito pequena, e não consegui acesso. Os originais estão na biblioteca do SPRI (MS641/1/1-7;MJ; MS641/9;MJ; MS6541-5;MJ).

⁶ Disponível em <https://www.biodiversitylibrary.org/item/48347#page/9/mode/1up> (Acessado em outubro de 2021)

⁷ Huntford (1999), baseado em reclamações de outros exploradores, dirá que Markham gostaria de ter o controle não apenas da *Discovery*, mas de todas as outras expedições que se destinassem ao sul.

praticamente de um único patrocinador, os irmãos Coats de Paisley⁸, e o apoio da Royal Scottish Geographical Society. O navio, um baleeiro norueguês antes batizado de *Heckla*, partiu em dois de novembro de 1902, e ficou congelado na conhecida *Scotia bay*, enquanto era realizado o trabalho científico.

Bruce seria ignorado por Markham uma vez mais, quando ofereceu aos ingleses o abrigo (Omond House, em Laurie Island) estabelecido como estação meteorológica, e ele foi recusado. Uma equipe de argentinos continuou as pesquisas na estação. Como detalha Woolf⁹ sobre essa imbrincada relação, no jantar oferecido pela Royal Scottish Geographical Society, homenageando Scott, Markham e Bruce, em novembro de 1904, o último sequer compareceu.

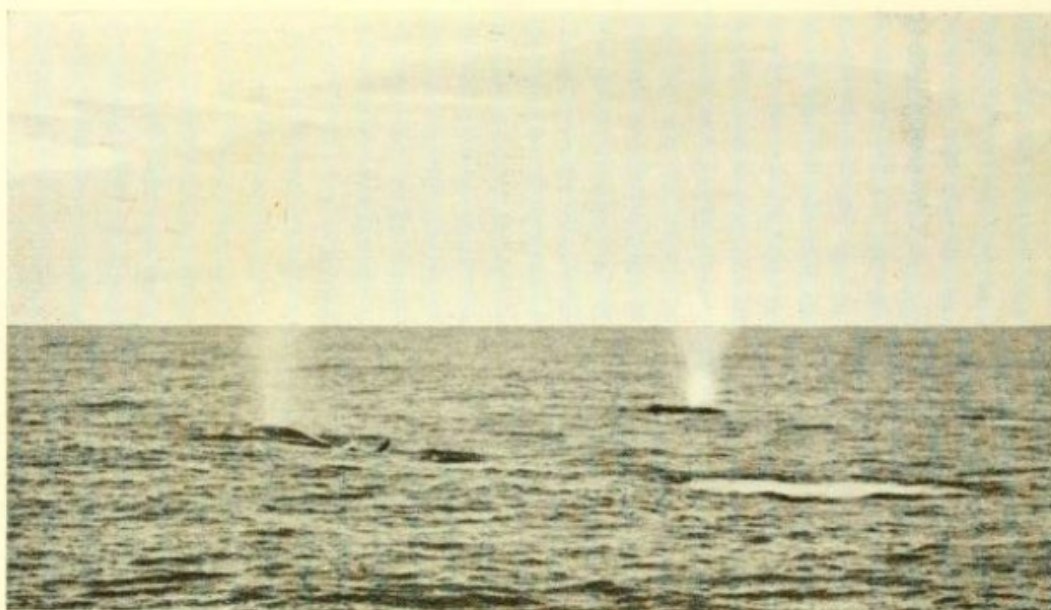
A publicação de *Scotia* começava com uma imagem do mar e duas baleias, deduzidas pelos jatos de água a romper o horizonte. *Vida na Antártica*, nesse caso, fazia referência às espécies animais nativas do Polo Sul (“mamíferos e pássaros”) – cinquenta e quatro fotografias de espécies em seu *habitat*, apenas uma delas registrando o navio (no segundo plano de uma pinguineira), e somente seis imagens nas quais aparecem seres humanos, todos eles realizando coleta biológica. Os animais com mais menções na publicação foram pinguins, em vinte e sete fotografias (somando as espécies *Black-Throated*, *Gentoo*, *Ringed*, *Emperor*).

Na introdução, os editores lembravam o caráter único das imagens, que apresentavam espécies talvez nunca antes fotografadas e, ainda, que foram feitas em “conditions of climate which make photography extremely difficult and often impossible”, sem terem passado por quaisquer retoques dos “engravers”, enfatizam. É atribuído, aliás, à tripulação de Bruce as primeiras imagens em movimento da Antártica (usando o cinematógrafo para captar cenas de pinguins na *Scotia Bay*). O esforço por orientar a expedição em função da coleta biológica – incluindo a coleta fotográfica, por assim dizer, aparecia como preocupação essencial e assinatura da expedição.

⁸ Os irmãos Coats lideravam uma das empresas com maior capitalização de mercado no começo do século XX – a indústria que hoje é a multinacional Coats Group, a segunda maior fabricante de zíperes em nível global. Investindo no setor têxtil, desde a criação das linhas de costura populares para substituir linhas de seda, à venda de algodão, em 1913, eles empregavam trinta e nove mil funcionários apenas nos moinhos que tinham no exterior (na Hungria, Suíça, Rússia, etc) (Kinmonth, 2006). É a eles a homenagem do nome *Coats Land*, a costa oriental do mar de Weddell.

⁹ <https://rsgsexplorers.com/2016/02/28/william-speirs-bruce-scotlands-antarctic-hero/> (Acessado em outubro de 2021)

Fotografia 41 – Primeira publicação de livro fotográfico antártico

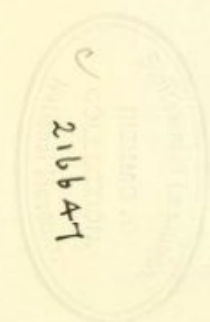


FINNER WHALES BLOWING
(*Balaenoptera? australis*)

W. S. Bruce, Photo.

63504
LIFE IN THE
ANTARCTIC

Sixty photographs by Members of the Scottish National
Antarctic Expedition



GOWANS & GRAY, LTD.
5 ROBERT STREET, ADELPHI, LONDON, W.C.
58 CADOGAN STREET, GLASGOW
1907

A publicação do *Album of photographs and sketches with a portfolio of panoramic views*, da expedição *Discovery*, por sua vez, foi promovida pela Royal Society em Londres em 1908, em dois volumes. Como afirma Wilson, na introdução do álbum,

Indefatigable as he was in taking pictures himself, he was not less in seeing that all the negatives produced in the ship were duly signed, named, and dated; and, as a result of this care, it has been possible to give to each photograph in the Album full details as to when, where, and by whom it was taken, as well as the size of the plate or film. (1908:10)

De proporções completamente novas para o contexto polar, foram selecionadas 249 fotografias, 7 litografias de Wilson, além de dois mapas coloridos e 24 ilustrações panorâmicas. No total da expedição foram produzidas, no mínimo, 800 fotografias (considerando apenas o que consta na coleção British National Antarctic Expedition 1901-1904, da SPRI¹⁰, uma vez que o index não é disponibilizado para consulta online), e por isso as selecionadas eram apresentadas como parte de um corpo de evidências pictóricas tão rico que precisaria, de toda forma, de uma publicação independente, transbordando os volumes sobre magnetismo, meteorologia, sismologia...

The pictorial material consisted of some hundreds of photographic plates and a large series of panoramic and other sketches. A careful selection from it was made of those subjects which appeared most worthy of reproduction, either for their own interest as illustrative of Antarctic conditions, or as records that might be of service to future investigators in the same part of the world. (1908:07).

O papel fundamental da reprodutibilidade na mediação da arte e das massas foi compreendido e explicado por Benjamin – um papel lógico de acessibilidade controlada que dependeria de muitos meios (2017). Bem, ele aponta o extravasamento dessa relação - a reprodutibilidade mediava, também, a ciência, um mundo cuja dinâmica é estruturada por discussões formalizadas em publicações, engajando o interesse público para as suas

¹⁰ <https://www.spri.cam.ac.uk/picturelibrary/catalogue/bnae1901-04/> (Acessado em outubro de 2021)

descobertas via entretenimento. Assim que faz sentido quando Hoods (2013), em sua pesquisa, afirma que a principal função da câmera fotográfica no *HMS Challenger* parecia a de reproduzir as ilustrações científicas, respondendo ao *modelo epistemológico da câmera fotográfica*, como discutido no capítulo um dessa tese.

Uma publicação ilustrada por fotografias demandava uma confluência de “painters, engravers, critics, publishers, readers, technical innovations, hegemonic traditions, economic opportunities, modern educational systems, and the desires of emerging classes for cultural empowerment by bringing the historically and geographically distant to their homes” (Codell, 1991:09). Na publicação de imagens da *Discovery*, é citada a primeira parte da confluência que nota Codell sobre a reprodução de imagens fotográficas, em linhas gerais,

The reproduction of the "Album" was placed in the hands of Messrs Oliver & Boyd, Edinburgh.

The whole of the photographic illustrations, reproduced by half-tone processblocks, have been carried out by Messrs Hislop & Day, Edinburgh. The photogravures are the work of the Swan Electric Engraving Company, London; while the pencil drawings have been reproduced by a new photolithographic process, under the supervision of its inventor, Mr Donald Cameron-Swan. The lithographic reproductions of the drawings of Auroras are by Messr West, Newman & Co., London. The pure rag paper used for the half-tone reproductions was specially chosen and made with" a view to durability, in preference to so-called " Art-papers," which, though they would undoubtedly have given more brilliant impressions, could not have been regarded as permanent. The photogravures and the pencil sketches also have been printed on pure rag paper which will last. (Geikie, 1908:08)

Tais aspectos ampliariam demasiadamente o presente escopo, mas devem ser apontados por sua pertinência sobre a viabilização das impressões, e mesmo sobre as características estéticas resultantes. A composição temática das publicações é suficiente, por enquanto, para caracterizá-las em relação às diferentes agendas das expedições e às diferentes paisagens antárticas que se estabilizavam e migravam com elas.

Discovery em águas tranquilas da Baía Robertson abre a publicação, a qual declara, como um de seus objetivos, ser um marco de referência para as futuras gerações.

As imagens de parques de gelo eram referenciais de paisagens instáveis, que poderiam mudar ou não persistir por muitos anos. Algo que foi reforçado nas anotações e nas fotografias é o dinamismo da paisagem antártica, fazendo das imagens importantes referências para mapear mudanças. Por isso, há o agrupamento de fotografias da paisagem, especialmente relacionadas às formações de gelo.

Diferente da publicação de *Scotia*, o levantamento biológico no contexto antártico ocorria em segundo plano, com menos de ¼ das imagens dedicadas às espécies animais nativas (e sobretudo, há pouca diversidade nesse sentido, mostradas apenas 10 espécies diferentes, com 28 imagens somente de duas delas – os pinguins Adelie e Imperador). O restante das imagens divide-se em conhecimento glacial e geográfico, em mais da metade (96 fotografias), constando elementos figurativos e legendas sobre: 1. *Pack-ice*; 2. Glaciares; 3. *Great Ice Barrier*; 4. *Icebergs*; 5. *Ice island*; 6. Novas formações de mar congelado; 7. Dunas e superfícies de neve; 8. Morainas; 9. Mesas glaciares. Tais proporções correspondem, de fato, às missões científicas oficiais da expedição,

Markham's main objectives for the British expedition were geographical discovery, magnetic survey important for naval activities, and the opportunity for young naval officers to win distinction in time of peace (Fogg 1992:116). A landing party consisting of a physicist in charge of magnetic measurements, a geologist, and a biologist was considered to be independent of the ship and was to make scientific investigations not specially entrusted to the commander (Markham 1986: 158). It was even left open whether a landing would ever take place. All in all it was a Royal Navy expedition with a commander, Scott, to whom the scientific staff was subordinated (Ludecke, 2003:43).

O que pode ser compreendido também no programa esquematizado por Bernacchi (1938):

More particularly, Discovery's voyage was to embrace the following programme: 1. To determine the nature and extent of the Antarctic Continent. 2. To penetrate into the interior. 3. To ascertain the depth and nature of the ice-cap. 4. To observe the character of the underlying rocks and their fossils. 5. To make a magnetic survey in the Southern

Regions to the south of the 40th parallel. The greatest importance was attached to the magnetic observations and no pains were to be spared to ensure their accuracy and continuity, since there were to be International Term days as agreed by the German and British Committees. 6. To take meteorological observations every two hours. 7. To observe the depths and temperatures of the ocean. 8. To take pendulum observations for the force of gravity. 9. To sound, trawl and dredge. (s.p.)

A seleção fotográfica da publicação registrava o cumprimento das atividades planejadas e um pouco mais – então a *Victoria Land*, de Ross, fez-se acompanhada por *King Edward VII Land*, sinalizando que a transição de governo ocorrida em 1901 chegara na toponímia do extremo sul. Estava marcado o fim da Era Vitoriana e a continuidade do Império. E, assim como as imagens publicadas, as missões científicas de *Discovery* carregavam um sentido de preocupação com o futuro, um sentido que moveu a expedição seguinte, a *Terra Nova*.

É factível entrelaçar o álbum à existência das fotografias de Scott, aquelas 109 imagens que iniciaram nossa trajetória: “Nevertheless, it was a combination of photographic and artistic work that no doubt started both Scott and Wilson thinking about the possibilities for next time. There would have been no Scott photographs without the Skelton Index and the resulting album.” (Wilson, 2011:23). Não era apenas sobre a insatisfação de como as fotografias haviam performado comercialmente na exibição da galeria Bruton, se não sobre as possibilidades que a fotografia, em suas afecções, era capaz de gerar, produzindo uma assinatura específica sobre a expedição.

Fotografia 42 – Publicação do álbum fotográfico da expedição *Discovery*. Fonte: Internet Archive



The "Discovery"

NATIONAL ANTARCTIC EXPEDITION
1901-1904

Publications

ALBUM
OF
PHOTOGRAPHS AND SKETCHES
WITH A
PORTFOLIO OF PANORAMIC VIEWS

LONDON
PUBLISHED BY THE ROYAL SOCIETY
AND SOLD BY
HARRISON AND SONS, 57 MARK LANE, W.C.1 and
OLIVER AND BOYD, TWIFIELD COURT, EGRESS
1908

95078
2/2/04

02 de julho de 2021

Curitiba.



Em frente ao computador, ao meu lado uma lista não tão modesta de códigos, cada um, uma chave para um mundo estabilizado diferente. Aguardo ansiosa a resposta da minha solicitação de consulta de imagens ao acervo da *Scott Polar Research Institute*. As matrizes digitais estão disponíveis para veiculação acadêmica, o instituto concentra uma parte significativa das coleções de fotografia polar e as disponibiliza organizadamente, o que me permitiu imaginar também os metadados que poderia ter acesso.

Scott Polar Research Institute foi fundado em 1920, como sub-departamento do Departamento de Geografia da Universidade de Cambridge. Foi uma cofundação promovida por Priestsley e Debenham no ano de 1920, e esse se manteve, até 1946, seu diretor. A ideia de fundar um instituto, seguindo a narrativa de Debenham, surgiu enquanto eles subiam o Monte Erebus, em 1912, na *Terra Nova* – contar assim é inserir uma inevitável poesia na história da fundação da que se tornou uma das maiores instituições de pesquisa polar.

A missão do SPRI, como descrita no site, é “to enhance the understanding of the polar regions through scholarly research and publication, educating new generations of polar researchers, caring for and making accessible its collections (including its library, archival, photographic and object collections), and projecting the history and

environmental significance of the polar regions to the wider community for public benefit”. Ele é composto por uma biblioteca em assuntos polares, a *Polar Library*; um espaço museológico, *Polar Museum*, biblioteca imagética, *SPRI Picture Library*, e o arquivo, *Thomas H. Manning Polar Archive*, que reúne documentos não publicados, uma coleção de obras de arte (2D art collection), e um programa de registros de histórias orais. Em 1998, foi inaugurado o *Shackleton Memorial Library*, como uma extensão da biblioteca do Instituto inaugurada em 1999, dedicada especialmente à memória do explorador (Mills, Headland, 1998).

O espaço digital também passou por algumas expansões, além da dedicação à digitalização de fotografias da coleção museológica. Há uma seção apenas sobre Shackleton, para pesquisa ou interesse escolar, com itens listados cronologicamente e acessíveis por expedição (um projeto financiado por *The Gladys Kriple Delmas Foundation* e *Uk Antarctic Heritage Trust*, como menciona o site). O Instituto inaugurou o *SpriPrints*, um departamento comercial que oferece impressões profissionais e personalizadas de seu catálogo de fotografias históricas, sob encomenda.

A *Picture Library* tem um catálogo online em que constam 29 coleções de imagens, catalogadas por eventos: cada uma remete à produção fotográfica de uma expedição polar específica, sendo conjuntos, na realidade, de coleções menores, reunidas por autoria (no *FreezeFrame*¹¹, é possível ter acesso à coleção de cada fotógrafo, por exemplo, embora a totalidade de coleções da SPRI não tenha migrado). O acervo online catalogado nessas coleções soma 26,697 fotografias, sendo que o Instituto guarda mais de cem mil fotografias digitalizadas não disponibilizadas. As coleções do *SpriPrints* são arranjadas similarmente, de acordo com expedições, mas em seleção reduzida, reunindo “imagens clássicas”, “populares” e “curiosas”, voltadas ao potencial consumidor.

O acesso online aos documentos e fotografias é parcial: além da seleção do que é disponibilizado, que deve remeter à inúmeros fatores, no site estão imagens com qualidade muito inferior às originais e apresentando a marca da água do Instituto em sua

¹¹O *Freeze Frame* é um projeto de digitalização de imagens que disponibilizou consulta a 20 mil fotografias de expedições polares. É parte de um programa maior de digitalização de arquivos da Universidade de Cambridge, o JISC. É pautado em três princípios: Conservação (visando as futuras gerações), digitalização (como forma de acesso ao acervo) e exploração (“encouraging Discovery of the polar environment”). O site foi lançado em março de 2009 e aquisições posteriores, como as imagens de Scott, não estão disponibilizadas. A última publicação no campo de notícias foi a divulgação de um evento em 2012 – a exibição de comemoração do centenário da expedição de Scott.

superfície. A compor a imagem, então, há mais uma camada, que remete à necessidade de permissão para o acesso às matrizes digitais, de fato, a depender das condições de *copyright*, do contrato com o depositante (SPRI atua como guarda de materiais), e considerações de conservação. O meu pedido acontecia tanto a fim de acessar imagens em melhor qualidade para a pesquisa, como para publicá-las nessa tese, atitude já trivializada na vida de um pesquisador.

Abri o e-mail.

Me deparei com uma taxa para licenciar o uso das fotografias que era proibitiva. Não pretendo, de maneira alguma, questionar a necessidade de manutenção de onerosos arquivos, profissionais, prédios, materiais, etc, tendo estagiado e trabalhado em/com instituições similares ao longo da minha formação. Porém, o saldo negativo em uma pesquisa tecnologicamente tão simples, que não requer investimento em desenvolvimento e risco, evidencia um desequilíbrio entre financiamentos de pesquisas e o custo base das próprias instituições que se dispõem em colaboração. Lucro é categoria intrusiva no mecanismo da ciência pública. Seu simétrico oposto, entretanto, com cortes de verbas, precarização e desestruturação do sistema institucional público de educação, especialmente dos últimos quatro anos, tem se instalado: uma parte crescente de pesquisadores faz ciência apenas com recursos (e dívidas) pessoais, e frente à inviabilização financeira da carreira acadêmica, futuros pesquisadores das próximas gerações podem nem chegar a sê-lo. Além da potencial elitização do quadro acadêmico, regredindo um século ao passado brasileiro, vemos um número crescente de projetos paralisados e laboratórios ecoando vazios.

Fazer pesquisa em arquivos estrangeiros é ainda escancarar a porta da desproporcionalidade: das realidades cambiais às realidades financeiras da ciência, sentimento que, sem dúvidas, muitos colegas compartilham. Minha lista não serviria para nada. Por fim, vocês, leitores, precisaram percorrer sucessivos acessos maquínicos para chegar às imagens, malabarismos entre *analisar fotografias que poderiam estar disponibilizadas em domínio público*, evitando, porém, *infringir os direitos pedagógicos sobre seu acesso e reprodução*.

Imagens são *propriedade*, direitos patrimoniais dão voltas ao *domínio público* para retornarem como direitos de reprodução de matrizes digitais, e são contratualizadas

cobranças pelas instituições que regulam o acesso daquela materialidade. *Propriedade* não é, na doutrina moderna de *copyright*, um conceito sólido. É um conceito multifacetado, que não implica um sentido de “controle total”, mas que “It confers upon the owner a set of various entitlements regarding different aspects and possible uses of the protected object of the right- the “work.”” (Bracha, 2005:117). Faz-se inevitável rever como estão oficializadas as relações de propriedade intelectual das imagens produzidas ou utilizadas por sua equipe, em procedimentos internos e publicações, garantindo que tais direitos (morais e patrimoniais) sejam respeitados - atualmente, uma questão de urgência (e em função não apenas de resoluções de sua instituição, mas da própria Lei de Direitos Autorais brasileira, a Lei n.9.610 de 1998).

Tal relato, sincero e ingênuo, conversa com a força motriz dessa tese: as fotografias de Scott parecem ter sido pouco divulgadas aos olhos públicos por praticamente um século, deixando confusa a questão dos prazos de seus direitos patrimoniais, em uma primeira aproximação. Voltaram de forma discreta, em um leilão em Nova York, em 2001, com valor venal de milhares de libras. E por fim, compradas com um financiamento coletivo, pela SPRI, em 2011, mesmo ano que Wilson publicou seu livro sobre elas, com licença do Instituto. Essas imagens, desde que emergiram, eram propriedade. Todas as fotografias, que, por via de regra, se situam após 1790, quando é instituído o *1 ato de Copyright*, na Inglaterra, já emergem propriedade¹². É claro, sob distintos marcos legais, como na época das fotografias de Ponting e Scott, na qual eram ainda implementados os princípios definidos na Convenção de Berna (1886)¹³.

Foram numerosos precedentes legais sobre um atributo específico das imagens antárticas que impactou tanto a sua chegada do extremo sul, como a sua migração para essa tese. Esbocei fenômenos em que emergiram tecnologias e suas disputas, expedições e seus patrocínios, paisagens Antárticas e seus fotógrafos. É preciso esboçar, mesmo que rapidamente, como emergia essa camada de sentido, *a propriedade*, e chamar atenção ao

¹² O chamado “Statute of Anne” pretendia restringir o monopólio das impressões de livros, limitando o direito de exclusividade por apenas 14 anos, renováveis. Depois a obra viraria domínio público. Entre 1735 e 1875, foram adicionados 14 Atos do Parlamento à legislação britânica de *copyright*, e como situa Khan, as leis não eram coordenadas, geravam conflitos e decisões legais contraditórias, além de implicações diretas no mercado editorial das colônias que não conseguiam evitar a pirataria (<https://eh.net/encyclopedia/an-economic-history-of-copyright-in-europe-and-the-united-states/>)

¹³ https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/summary_berne.html (Acessado em janeiro de 2022)

fato de que o *controle* de um *objeto intangível*, elemento central na doutrina moderna, tem seu núcleo consolidado justamente a partir daquele contexto, de 1900.

É em período de reconfiguração de um conjunto de leis antes voltadas à regulação econômica, preocupado fundamentalmente com exclusividade sobre impressão e publicação, para um conjunto modernizante que se afasta dessa disputa em direção à questão de proteção das obras originais e da propriedade criativa. Como afirma Bracha, o paradigma é deslocado da “cópia” para a “obra”, e embora mudanças obviamente tenham acontecido no último século, tal deslocamento continua componente fundamental:

(...) the understanding of the right itself changed from the narrow notion of the exclusive privilege to print or to create verbatim copies to the much broader idea of ownership as general control. Rhetorically, this transformation often involved arguments about copyright as absolute control of all aspects of the work. In practice, however, the new understanding of ownership was usually manifested in the less radical form of a bundle of rights, that is to say an amalgamation of entitlements which allowed substantial control of different aspects and uses of the work, rather than absolute control of all aspects. Fourth, copyright doctrine came to incorporate as a fundamental defining component a previously non-existent legal requirement of originality as well as a complex and intricate structure to the meaning of such requirement. (2005:400).

Em âmbito privado, fotografias da viagem parecem ter tido uma vida pacífica à margem de tais debates, os quais se configuram sobre a divulgação pública. Encontrei, em alguns arquivos, álbuns de viagem que eram trocados entre participantes das expedições, compostos por impressões fotográficas de mais de um fotógrafo, em bricolagem com ilustrações, legendas íntimas, notícias de jornal e outros elementos mnemônicos e afetivos¹⁴. A migração em elementos de divulgação pública e comercial apresenta aspectos claramente diferentes.

¹⁴ Tais veiculações e imagens, muitas vezes não divulgadas publicamente em seu primeiro contexto de migração, conformam o que denomino de “Imagens sem importância”, inspirada em Samain— em aspas porque não significam literalmente que não tenham importância, justamente o contrário: tais imagens

Identifico três *canais* principais nos quais migraram as imagens produzidas para os olhos públicos, todos em articulações que viabilizavam a expedição ou que reaviam a pecúnia investida: *o jornalístico*, com exclusividades de veiculação; *o editorial*, com a publicação de diários ou álbuns; *o performático*, com a apresentações de palestras (para o público geral e para o público específico de patrocinadores, de especialistas, etc) e com apresentações em cinematógrafo (tecnologias que dividiam, com os *magic lanterns*, o consumo de imagens coletivo). Embora eu não os aborde nessa ocasião, havia, é claro, os relatórios científicos e a divulgação científica, essa indispensável, que de algumas maneiras envolvia os canais, articulando a lógica de prestígio científico como fundamental e complementar às reciprocidades do capital.

O primeiro deles, *o jornalístico*, como vimos em algumas menções, inclui a veiculação de narrativas escritas, de trechos de diários, de fragmentos de acontecimentos, e geram vínculos para outras aparições, como foi com a exibição da *Discovery*, na Bruton, ou a exposição da *Terra Nova* na Fine Art Society, em Londres, 1913. Como exclusividade, poderia determinar quando e como tais imagens seriam vistas.

Huntford comenta que, ao chegar em Hobart, em 07 de março de 1912, a tripulação de *Fram* teve que guardar segredo sobre o final da viagem até o jornal com o qual negociaram a veiculação publicasse a notícia. Isso quer dizer que eles ancoraram sem comunicação, provavelmente distantes do porto. Eles não sabiam qual jornal seria, foi o irmão de Amundsen, Leo, que definiu os trâmites enquanto viajavam. O explorador se limitou a visitar o Consul a fim de avisar o rei, o irmão e Nansen. Amundsen narra ter sido instruído a se comunicar com *The Daily Chronicle*, de Londres (1987:142), só então deixou as imagens num estúdio para serem processadas. E, pouco tempo depois, começou a receber uma chuva de telegramas – assim souberam que o mundo, enfim, sabia.

Diferente de *Discovery*, a *Terra Nova* teve a veiculação negociada após a sua partida, assim como a *Fram*. Ponting, ao retornar, ingressou numa intensa jornada de *lectures*, até surgirem alguns problemas. Arnold (1971) resume as negociações feitas sobre as imagens da expedição: os filmes estavam sob o acordo com a Gaumont de 1910

são modos íntimos de habitar o mundo e ser habitado por ele. Não existe, de fato, imagem sem importância. Embora não seja escopo dessa tese, tenho escrito sobre o tema, que dialoga com a presente pesquisa. Alguns álbuns podem ser acessados nos links: <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-460502> ou <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-1130332> ou <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-387858> (acessados em janeiro de 2022)

(40% do lucro iria para a expedição, 40% para a companhia, 20% para Ponting), embora, em 1914, o fotógrafo tenha comprado os direitos, depois de um ano de projeções. Não havia formalização do acordo com Scott a respeito das fotografias, e tão logo ele soube que apenas Scott e Wilson teriam direito de utilizá-las, escreveu furiosas cartas para ambos. Reservar as imagens à narrativa do capitão e do mais popular entre seus tripulantes não é um gesto desprezioso, é um gesto que reconhece a afecção da imagem e de seu ineditismo. O fotógrafo não sabia, porém, que eles já haviam morrido.

Nas cartas, Ponting acusava o acordo feito por Reginald J. Smith com a *Strand Magazine*, que teria vendido todo o seu trabalho fotográfico junto com um relato de 20 mil palavras sobre a expedição, escrito por Scott, por míseras duas mil libras. Ele estava insatisfeito por diversas razões. Pelo baixo valor negociado, por ver seu trabalho preso aos apelativos (“miseráveis”, em suas palavras) *Daily Mirror e Strand*¹⁵, quando era correspondente de revistas pelo mundo inteiro. Por não poder divulgar a expedição e “manter o interesse popular”, que sempre esteve em vista na criação de suas narrativas e enfim, por ter seu trabalho alienado (a patrimonialidade, afinal, a autoria é inalienável).

¹⁵ As publicações podem ser lidas em https://www.dhtcollections.com/item/Brand_TheStrandMagazine-CaptScottsOwnStory_0_0_34353_1.html; https://www.dhtcollections.com/item/Brand_TheStrandMagazine-AntarcticPhotos_463_0_34354_1.html; https://www.dhtcollections.com/item/Brand_TheStrandMagazine-CaptScottsOwnStory_0_0_34355_1.html (Acessadas em junho de 2021).

Ilustrações 09, 10 e 11 – Capas da revista *Strand*

Fonte: Internet Archive

Uma mistura de revolta e extremo arrependimento aparece em frases duras. Se lamentava por não ter feito um acordo formalizado, e Arnold lembra a resolução de última hora que Hurley impôs a Shackleton, prevendo a possibilidade de passar por situação semelhante. Hurley escreveu a seguinte declaração, em seu próprio diário, em 1916, e Shackleton a assinou:

In the event of my not surviving the boat Journey to South Georgia, I here instruct Frank Hurley to take complete charge & responsibility for exploitation of all film & photographic reproductions of all films & negatives taken on this Expedition the aforesaid films & negatives to become the property of Frank Hurley after due exploitation, in which, the moneys to be paid to my executors will be according to the contract made at the start of the expedition. The exploitation expires after a lapse

of eighteen months from the date of first public display” (*apud* Arnold, 1971:84).

Arnold alega ter apenas os registros de Ponting sobre todo o ocorrido, mas mostra, ao longo de sua biografia, como interferiu na vida profissional do fotógrafo. Os direitos americanos, então, foram vendidos por algumas centenas de libras, para o *New York American*. Nos relatos compilados, Ponting parece um bom negociante, tendo conseguido sem esforço ofertas bem mais generosas. Como afirma o autor, é provável que Smith tivesse feito tais negociações em boa fé, por ser tão próximo a Wilson e Scott e ter trabalhado com eles nas publicações da *Discovery*¹⁶. Entretanto, é estranho os acordos serem apontados como tão ruins, considerando que ele fazia parte do mercado editorial. Não apenas isso, ele gerenciava uma das editoras mais tradicionais de Londres, a Smith, Elder & Co. Era integrante do Conselho de Editoras, que demandava incansavelmente ao Rei Edward VII a dedicação do Parlamento a fim de desenvolver a lei britânica do *Copyright* – o que não aconteceu durante todo o seu reinado, aliás.

Resolver a questão legal de *copyright* mobilizaria articulações sistêmicas entre colônias, o Egito, a Índia e Austrália, cada um com instituições políticas diferentes (a proteção no Egito, por exemplo, precisaria ter unanimidade consentida por seis diferentes Poderes, “to which the President in the Annual Report of March 1905 expressed the hope that the improved relations between England and France might contribute” (Kingsford, 1970:20)), e por isso se arrastou até ser completamente esquecida em plena crise constitucional, em 1909. Em 1910, o Rei Edward morreu.

A demanda pela lei tinha ares de urgência, como forma de alinhar legalmente o mercado britânico com a Convenção de Berna após as mudanças endossadas na Conferência de Berlin, em 1908. Enquanto era protelada, as editoras publicavam casos e decisões legais a respeito de *Copyrights* para assessorar vítimas de pirataria (Kingsford, 1970:18).

O *Copyright act* foi publicado, enfim, em dezembro de 1911, com o rei George V, entrando em vigor em 1912, para todo o Império britânico. Nesse ato, *copyright* dizia

¹⁶ Em “The House of Smith Elder” são mencionadas frequentes visitas particulares entre Smith, Scott e Wilson. Outro aspecto os conectou, a partir de 1910: Apsley Cherry-Garrard, o assistente de zoologia da expedição, era primo de Smith (Huxley, 1923:243). Cherry-Garrard foi o editor da *South Polar Times*, na Antártica, que também foi publicado pela editora de Smith, posteriormente.

respeito à produção, reprodução e performance pública (de *lectures*, inclusive), implicando que os originais de fotografias “encomendadas” pertenceriam ao comprador, e que obras criadas sob tutela ou contrato de serviço, pertenceriam ao contratante¹⁷. Caso estivesse em contribuição direta para algum periódico, jornal ou revista, os direitos seriam do fotógrafo, que poderia inclusive negar publicação.

Ponting retorna da Antártica com a notícia sobre as negociações de suas fotografias, justo em um momento de recepção e adequação ao Ato, com a questão fervilhando nos círculos editoriais. Isso remete ao segundo canal, o editorial. As expedições anteriores, apesar de não terem contratado fotógrafos, alinhavam-se na publicação de imagens em diários, constando ou não, referências de autoria. Em publicações de expedições com diversos fotógrafos e câmeras compartilhadas, o crédito tende a ser no início da publicação, flexibilizando a menção em cada imagem. Tal configuração refere-se apenas aos direitos morais de autoria, inalteráveis, mas mostra como não havia uma prática protocolar nem mesmo sobre esse aspecto.

Borchegrevink publicou seu diário em 1901, sobre a *Southern Cross*, com a editora de George Newnes Limited, que, aparentemente, era a proprietária dos direitos patrimoniais também das imagens. A referência de autoria aparece no início da obra, de forma mais genérica – “Com retratos e 186 ilustrações”; “The illustrations on pages 25,30,33 e 34 are from negatives by Mr. W. Plank, and that on the page 296 by Mr. Nicolls, of New Zealand. The remainder are the work of Mr. L. Bernacchi and other members of the staff” (1901). Drygalski publicou seu diário em 1904, sobre a *Gauss*, com mais de 400 imagens, entre fotografias e ilustrações, creditando-as individualmente. O mesmo com as publicações de Cherry-Garrard (1922); Murray e Marston (1913), entre outras.

A modernização das expedições, carregadas de câmeras, precisou ser conciliada com a modernização dos marcos legais de suas produções. Constatamos, então, que era um contexto confuso, que seguiu confuso por alguns anos, e encontramos tanto publicações em que os autores preferiram usar suas próprias fotografias (Taylor,

¹⁷ Essa é uma simplificação do Ato, que pode ser lido em íntegra, no link <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo5/1-2/46/section/1/enacted>

Bernacchi, Cook), como aquelas sem qualquer menção de quem foram os fotógrafos (Shackleton, sobre Nimrod, 1909; Evans, sobre Terra Nova, 1921).

A publicação do diário/narrativa de Ponting, *The Great White South*, aconteceu pela Duckworth & Co. Sobre as fotografias, não há referências de *copyright*, apenas de autoria, e uma orientação de que pessoas interessadas por ampliações das poderiam entrar em contato com Messrs. Raines & Co. Esse era um estúdio parceiro, que revelava negativos, fazia ampliações¹⁸ e outros serviços. Arnold não explica como foi possível publicar tantas fotos, se foram pagos os direitos ou não, se eles já haviam retornado ao fotógrafo (acredito que já havia renegociado a essa altura, afinal, em 1924, as fotografias foram publicadas na *National Geographic* não apenas com a menção de autoria, mas com o *copyright* propriamente a Herbert G. Ponting). O livro foi lançado em 1921 com bastante sucesso, ótimas críticas, e teve 14 edições até 1950.

Identifiquei apenas outra publicação inundada pelas fotografias de Ponting: o diário de Scott, em 1913. Lançado pela editora de Smith, sem qualquer menção a licença de *copyright*, imagino que essa publicação tivesse sido previamente negociada.

Próxima página

Ilustração 12 – Anuncio de lançamento de publicação do diário de Scott

¹⁸ Um anúncio que um resumo breve dos serviços da empresa foi publicado em 1908, na edição especial de verão da *Colour Photography* (do The British Journal Photography) https://archive.org/details/colourphotograph00holm_0/mode/2up?q=%22Messrs+Raines++Co%22 (Acessado em janeiro de 2022).

 FROM SMITH, ELDER & CO.'S LIST. 363

SCOTT'S LAST EXPEDITION.

SECOND EDITION EXHAUSTED.

THIRD EDITION will begin to be Ready with Booksellers by **DECEMBER 22nd.**

FOURTH EDITION IN THE PRESS.

Two Volumes, royal 8vo, £2 2s. net.

With LADY SCOTT, Messrs. SMITH, ELDER & CO. wish to express their thanks to—

Messrs. JOHN DICKINSON & CO., Ltd., the Papermakers,
 Messrs. SPOTTISWOODE & CO., Ltd., the Printers,
 Messrs. RAINES & CO., the Photographers,
 Messrs. EMERY WALKER, Ltd., the Photo Engravers,
 The SWAN ELECTRIC ENGRAVING CO., Ltd., the Photo Engravers,
 Messrs. JOHN SWAIN & SONS, Ltd., the Colour Printers,
 Messrs. STANFORD, Ltd., the Map Makers,
 Messrs. LEIGHTON, SON & HODGE, the Binders,

the firms by whose co-operation there will have been met an **Extraordinary Demand** for **Captain Scott's Book**, a notable tribute being thus rendered to the Story of British Heroism.

“The Right Hon. Earl Curzon of Kedleston, in presenting the Antarctic Medals to members of the Expedition, alluded to ‘this wonderful book, one of the most dramatic stories that has ever been told.’”—*Geographical Journal*.

Fonte: Internet Archive

Smith publicou também o diário do geólogo Griffith Taylor, em 1916. Nesse, entre 200 imagens, apenas 03 são de Ponting, 02 de Gran, as outras, entre fotografias e ilustrações, são de Taylor, mesmo. Alguns integrantes publicaram seus diários com outras editoras, como Cherry-Garrad, que em 1922 publicou o seu relato em dois volumes, com ilustrações de Wilson e diversas fotografias de Wright e Debenham - nenhuma de Ponting. Gran publicou o seu em 1915, na Noruega, também sem imagens de Ponting.

As publicações de diários de viagem, que estruturavam narrativas oficiais como autenticadores textuais das expedições (Leane, 2016:28), faziam circular centenas de fotografias do continente, sendo raras as edições modestas em suas seleções de imagens. Comprar um livro sobre a Antártica *era adquirir imagens da Antártica*. As publicações da *Discovery* e da *Scotia*, do tópico anterior, eram marcadas pela remagicização da imagem imperando sobre sucintas legendas, como novidade editorial. O canal performático, respondendo à outras estruturas e às dinâmicas da *Magic Lantern*, era conduzido ainda mais radicalmente por elas.

A *Magic lantern* é um dispositivo – ou melhor, um conjunto de tecnologias emergentes desde o século XVII, com Christiaan Huygens¹⁹, quando eram utilizados vidros pintados e luz de velas para projetar imagens (Barnes, 1985:01). Contando histórias com ilustrações, com o objetivo de educar ou entreter (ou assimilando ambos – qualidade afinada à recreação instrutiva dos vitorianos, época em que mais se disseminou), os projetores passaram por mudanças tecnológicas significativas durante o século XIX (até 1896 eram contadas 280 patentes requeridas na Inglaterra (Wagenaar, 1980)).

Ilustração 13 – Anuncio de aparatos projetores de imagens

WHOLESALE TRADE PRICE LIST

MAGIC LANTERNS

MANUFACTURED BY
A. LAVERNE & C^o 8 & 10, RUE DE MALTE, 8 & 10 — PARIS

October 31st 1889.
Apply for our complete and illustrated list in French just issued (sent free on demand).




N. A. — Russian iron, 1 wick, nickel-plated front on mahogany base, iron box. Price £ 12.10



N. B. — Russian iron, 2 wicks, nickel-plated front on mahogany base iron box. Price £ 14.50



N. C. — Improved iron lantern 2 wick lamp, 3 1/2 in compound condenser, brass front lens with rubber-tension screw adjustment. Price £ 11.10



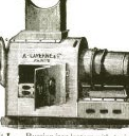
N. D. — Improved lantern 3 wick lamp, 4 in condenser with double combination focusing lens and flashing shutter in black wood. Price £ 20.00



N. E. — The same lantern in Russian iron, nickel-plated lens and iron box. Price £ 24.40



N. F. — The Universal lantern in the preferred of all Russian iron lanterns. — Its ventilation is perfect. Fitted with 3 wick lamp, 4 in condenser, and nickel-plated focusing lens, in iron box. Price £ 21.00



N. G. — A similar lantern, with polished mahogany or walnut body metal lens, bright brass or nickel-plated front, in wood case. Price £ 34.00



N. H. — The universal lantern showing photographic adapted ready for projecting opaque bodies. Price £ 26.00



N. I. — Russian iron lantern with 4 wick lamp W shape, finely finished bright brass front, double combination lens with flashing shutter and 4 in condenser in iron box. Price £ 21.00




N. J. — The same lantern with nickel-plated front of superior lens. Price £ 34.00




N. K. — Complete pair of Universal lanterns with the patented Diamond Condenser. The whole mounted on a polished mahogany base having, packing into a wooden case. Price, with 3 wick lamps. £ 60.00



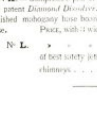
N. L. — Complete pair of lanterns with extra slides of best safety glass, traps and extra slides. Price £ 71.00



N. M. — The «Eclair» Lantern of Russian iron and perforated body, is fitted with Laverne's Patent 5 wick lamp and best compound focusing lens, 4 in condenser. The front is of bright brass solid and of best finish, in black wood box. Price £ 43.00



N. N. — Improved lantern with 5 wick lamp, 4 in condenser, with double combination focusing lens and flashing shutter in black wood. Price £ 20.00




N. O. — Same lantern as N. M. but 4 1/2 inches condenser. Price £ 48.00



N. P. — The 5 wick lamp 4 inches lens fitted with toughened glasses and reflector. Price £ 16.00



N. Q. — Lamp 4 wick W shape. Price £ 16.00



N. R. — 4 wick lamp with 4 inch lens. Price £ 16.00



N. S. — 7 wick lamp with 4 inch lens. Price £ 16.00



N. T. — 8 wick lamp with 4 inch lens. Price £ 16.00



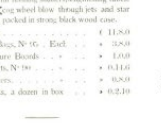
N. U. — Enlarging lantern with 3 wick lamp 3 inches condenser 1 1/2 plate per inch lens, with stops very compact and light tight. Price £ 60.00



N. V. — The same with 8 inches lens and 1 1/2 plate portrait lens. Price £ 120.00



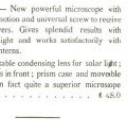
N. W. — The Educationer Lantern. Specially constructed for use at Science Classes, Colleges, and High Class Schools. It is made of Russian iron and mounted on a mahogany base with four brass pillars as supports. It is fitted with 4 wick lamp 5 wick lamp, 1 in condenser and best combination focusing lens. — Fig. 1 shows the special stage for Electrolysis and other experiments. — Fig. 2 shows the apparatus with the combination front serving for the double purpose of projecting both transparent and opaque bodies. Price complete with both fronts. £ 52.00



N. X. — Liquid trough, with electric attachments for above. Price 16/-



N. Y. — Bi-Ultal Lantern with brass rail handles. In polished mahogany, metal lined with bright brass front and stage or the highest class slide, brass curtain shutter 4 in condenser, short and long focus lenses with flashing shutters, non-flaring tubes. A pair of best cog-wheels blow through jets and star discharging top, packed in strong black wood case. Price £ 118.00



N. Z. — Backwood Stand for iron rack motion. A strong and rigid table for any stand Lantern. Price £ 16.00

Photographic transparencies of all countries including views of Paris exhibition 1/3
 colored in the best style 2/6
 Chromatope frame, for interchangeable diaphragm ordinary 3/8 best class 3/6
 designs for these mounts, per dozen 28/10
 Best cog-wheels safety blow through jets each 14/-
 glass jets, platinum points 12/-
 Chimney of tray for lamp light the set 4/10
 Dissolving Star Taps with by-passes 6 ways 16/-
 Microscope with two powers, inch and half inch. 10/-
 Lightning couriers for English or French sizes, per dozen 24/-

Paris, Imp. Lemeray & Plancher, 104 Voltaire. — Machine Yvonis. David Francis collection

Fonte: The Magic Lantern Society

¹⁹ Essa atribuição é polêmica. Dadas ocorrências próximas, já foram reconhecidos como inventores Athanasius Kircher e Dane Walgestein (ver W. A. Wagenaar, 1980).

Tornaram-se cada vez mais populares e acessíveis. Pintar slides foi uma atividade de lazer valorizada na era vitoriana, com o lançamento de modelos de projetores domésticos. Foram fabricadas algumas versões enquanto brinquedos infantis, tendência intensificada com a expansão da produção industrial da França para a Alemanha, especialmente em Nuremberg – o centro mundial de manufatura de brinquedos (Basano, 1996:01). Tendo se originado muito antes dos aparatos fotográficos, não eram utilizadas apenas fotografias para compor os slides, muitas vezes feitos de ilustrações, por exemplo.

Essa espécie de projetor manteve-se o método mais comum de apresentar (e consumir coletivamente) imagens entre os séculos XIX e XX, sendo marginalizado, paulatinamente, com a emergência do cinema (ou melhor, do conjunto de tecnologias que correspondiam ao cinematógrafo, incluindo as câmeras chamadas de “kinematographs”, levadas à Antártica em *Scotia, Français, Terra Nova* e *Aurora*). No geral, as tecnologias conviveram tempo o bastante para emergirem os aparatos híbridos – bifuncionais, simultaneamente lanterna mágica e cinematógrafo.

Dellman sugere, alinhada a essa genealogia, que as imagens fotográficas não eram produzidas a fim de serem projetadas em slides, mas os produtores de slides selecionavam imagens populares, incluindo fotografias, para produzi-los, atendendo a padrões de consumo temáticos. Nesse fenômeno ocorre a migração de imagens entre diferentes mídias, sendo o slide uma delas. Não como um processo de “re-aparecimento”, mas como uma “adaptação direta”, como acontecia entre as placas de vidro dos estereoscópios, eram simplesmente cortadas, sobre elas aplicava-se uma máscara e *voilà*: slides. Nesse sentido, como afirma a autora, “The media landscape was already multimedial” (Dellman, 2012:03).

Nada mais coerente com essa argumentação do que a emergência de slides na Antártica: durante a expedição *Terra Nova*, Ponting não apenas projetava suas fotografias de viagens anteriores, mas produzia slides sob demanda para as apresentações de colegas da expedição, fotografando ilustrações de livros, por exemplo. Imagens migravam (nos termos de Dellman, “re-apareciam”) do livro para a fotografia e depois eram diretamente adaptados para os slides.

Os slides de Amundsen, citados no capítulo 04, foram utilizados sem qualquer entrave registrado, durante toda a sua turnê, e posteriormente também desapareceram por décadas. Foi numa caixa nomeada “Horlicks Malted Milk”, como narra Huntford

(1987:07), apenas em 1986, que Alda Amundsen, viúva do sobrinho do explorador, encontrou mais de duzentas imagens em 3 ¼” x 3 ¼”. Em 2006, essas imagens foram a leilão em Londres, compradas por um colecionador norueguês, que cedeu os direitos de publicação ao Fram Museum, delegando à Biblioteca Nacional de Oslo sua restauração e acervo (Librici, 2017:10).

Os slides de *Terra Nova* não escaparam às complicações do *copyright*. Enquanto descobria sobre a negociação de suas imagens e as limitações impostas por ela, Ponting, cada vez mais frustrado, enviou cartas aos membros da expedição que estavam divulgando suas fotos em *lecture-tours*, proibindo-os de utilizá-las. Inclusive ameaçou processar Evans. É irônico que as fotos do *mythmaker* dos heróis antárticos mal puderam circular em suas heroicas narrativas. Por fim, os problemas de direitos autorais nas imagens de *Terra Nova* foram tantos, que elas foram pouco utilizadas ao que se pretendiam, ao menos oficialmente (imagino que talvez os integrantes tenham continuado a divulgá-las em suas palestras, a despeito das ameaças do fotógrafo).

O fotógrafo continuou fazendo suas *lectures* a partir dos negativos do filme, e, aliás, lançou outras duas versões desse²⁰. Na década de 1930, Ponting ofertou os negativos do filme para aquisição de Duke de York. Eles seriam conservados no British Empire Film Institute. Mais uma decepcionante negociação, em que o fotógrafo não recebeu nem metade do valor combinado, nem o suficiente para cobrir que gastou com a compra dos direitos da Gaumont em 1914 (Arnold, 1971:93).

As três versões do filme de Ponting ficaram em exibição por mais de 20 anos. Jones credita a permanência de Scott na memória britânica pela soma dos filmes de Ponting, as imagens de Wilson, as *lectures* de Teddy Evans, a publicação do diário de Scott e, sobretudo, de sua “Message to the Public”, que encarnava a ideia do sacrifício heroico como uma situação real, para além da retórica – e que ressonava consistentemente com as engrenagens da Primeira Guerra Mundial, “quando o sacrifício se tornou um lugar comum” (Jones, 2012:255). Enfim, é bastante divulgado que Ponting dedicou a vida a popularizar a expedição, até falecer, em 1935. Como articula Lynch, de forma tão eloquente, na introdução de seu artigo,

²⁰ The Great White Silence, lançado em 1924, e 90 Degrees South lançado em 1933, com animações e trilha sonora.

If you were asked, "Who was the first man to set foot on the moon?" you might readily come up with Neil Armstrong's name. But if you were to be asked to name the second man, you might hesitate. If you were asked who was the first man to set foot on the South Pole, you might not know; but if you did have a name, it would probably be Captain Robert Falcon Scott. Scott was the second man. If it weren't for the recent PBS series, *THE LAST PLACE ON EARTH* (Central Productions, in association with Renegade Films, 1985), English-speaking people might well have forgotten the first man entirely: Roald Amundsen. One of the reasons for Scott's false priority is the epic and often retold tragedy of his second expedition. One of the people most responsible for keeping Scott's memory green is the subject of this article: Herbert G. Ponting, Camera Artist. (Lynch, 1989:291).

Ponting morreu endividado e declaradamente arrependido de ter ido à Antártica. Apesar de escrever em cartas para Debenham sobre a vontade de que seus negativos fossem da SPRI após seu falecimento (Arnold, 1971), ele não realizou nada a esse respeito, e os negativos foram comprados por *Messrs Popperphoto*. Aparentemente, nessa aquisição temos a primeira aparição pós-antártica das impressões de Scott: também foram parar no acervo da *Propperphoto*.

Conforme indicação em publicação da SPRI, as imagens do capitão foram desenvolvidas por Debenham ainda na Antártica, levadas com os membros da expedição em 1913: "it was intended that they be used to illustrate books, reports and lectures; however, difficulties with establishing copyright meant that only a handful were ever used. The First World War intervened and confusion over ownership was never resolved, any remaining negatives were lost and the prints passed to Herbert Ponting"²¹. Além disso, equipamentos e outras fotografias de Ponting foram vendidos para pagar algumas dívidas que ele deixou (Arnold, 1971:108).

As fotografias pulicadas no livro de Arnold (1971), como no diário de Lashly (1969), *chief Stoker* da expedição, foram reproduzidas ainda com a permissão de Messrs Popperphoto (Paul Popper Ltd.). Paul Popper era um fotojornalista e editor que fundou uma livraria imagética, talvez uma das primeiras livrarias imagéticas do Reino Unido,

²¹ <https://www.spri.cam.ac.uk/picturelibrary/acquisitions/lostscott/> (Acessado em janeiro de 2022)

acumulando mais de 14 milhões de fotos²². Os negativos de Ponting, que estavam sob direito e propriedade de Popper, foram vendidos ao SPRI, em 2005, por 533.000 libras. Exatamente as 1700 placas de vidro.

Fotografias antárticas históricas têm se tornado recorrentes nos leilões de fotografias de viagem. Apesar de comum, isso é um tanto trágico para *a Arqueologia das Imagens Gráficas* que proponho, especialmente quando se tratam de negativos originais – lotes em leilões causam o desmembramento dos sítios, com suas camadas dilaceradas em função do tráfico de imagens. Ao mesmo tempo, responde a uma característica que remonta ao seu advento: o *coleccionismo*. Esse fator incide também sobre a circulação de impressões históricas. Em 2018, uma coleção de 131 fotografias impressas por contato, de autoria de Ponting, foi leiloada pela Dominic Winter Auctioneers²³. Em 2019, diversos lotes pequenos de fotografias do mesmo autor foram vendidos, e ainda foi ofertado junto um lote de cartões postais (*real photo*), de autoria não identificada²⁴.

Entre os fotógrafos, surgem nomes de participantes da expedição que não são as referências mais recorrentes em trabalho fotográfico, mas que fotografaram momentos decisivos do destino das expedições, como por exemplo, duas fotografias de Bowers (foram suas as sete fotografias feitas da chegada ao Polo Sul durante a *Terra Nova*) inseridas num lote de 18 fotografias (todas as outras de Ponting)²⁵, ou uma coleção de negativos de Wright²⁶; ou ainda as fotografias de Gran, que incluíam imagens da viagem em busca aos corpos dos companheiros²⁷.

²² Informações do Getty Images, www.gettyimages.co.uk/collections/popperfoto (Acessado em janeiro de 2022)

²³ <https://www.dominicwinter.co.uk/Auction/Lot/lot-116---ponting-herbert-1870-1935/?lot=12011&so=4&st=Ponting&sto=0&au=&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=48&pn=2&g=1> (Acessado em dezembro de 2021)

²⁴ <https://www.dominicwinter.co.uk/Auction/Lot/lot-182---antarctica-terra-nova-expedition-1910-1913-a-group-of-four-real-photo-postcards-circa-1913/?lot=350331&so=0&st=Antarctica&sto=0&au=732&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=24&pn=1&g=1> (Acessado em dezembro de 2021)

²⁵ <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/travel-atlases-maps-and-natural-history/herbert-ponting-and-henry-bowers-eighteen> (Acessado em dezembro de 2021)

²⁶ <https://www.christies.com/lot/charles-seymour-wright-1887-1975-british-antarctic-expedition-5349785/?intObjectID=5349785&lid=1> e <https://www.christies.com/lot/lot-5349786> (Acessado em dezembro de 2021)

²⁷ <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/travel-natural-history-maps-atlases-107407/lot.206.html> (Acessado em dezembro de 2021)

Há uma variedade de impressões e formatos, se repetindo, principalmente, impressões em carbono²⁸. Enquanto efeito em que materialidade e significado se implicam, forma e conteúdo não divergem: são condição indispensável um do outro. Objetos e modelos informados são inseparáveis, nessas migrações, como proposição do continente antártico.

As fotografias de Scott, entretanto, não são comuns. Scott não era conhecido por suas fotografias e não era esperado, dele, uma dedicação maior à essa arte do que o conhecimento básico, como o conhecimento de qualquer dispositivo científico característico de uma expedição. Em um século, Scott se tornou um fotógrafo absurdamente valorizado, mais ainda que Ponting, é claro, por tudo o que envolve a emergência de suas imagens, sob a camada do direito autoral, tão material como intangível.

Flusser é radical no aspecto de que o valor da materialidade fotográfica está subjugado ao valor de sua informação – “A fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação”, certamente paradoxal à genealogia da própria máquina (2018:64). Flusser talvez estivesse demasiado imerso em sua futurologia da comunicação – “A distribuição da fotografia ilustra, pois, a decadência do conceito de propriedade. Não mais quem possui tem o poder, mas sim quem programa as informações e as distribui” (p.65). De certo modo, sim, grande poder está sob domínio dos programadores, mas, lapidando o conceito de *propriedade*, as camadas de sentido *propriedade e distribuição* continuaram imbrincadas pelo sistema.

As 109 impressões das fotografias de Scott, cujos negativos haviam, aparentemente, se perdido, foram compradas também em um leilão da Popperphoto pelo colecionador Richard Kossow, em Nova York. Dez anos depois, em 2011, Kossow levou as fotografias novamente a serem disputadas. Com apoio do *Heritage Lottery Fund*, *Staples Trust* e *United Kingdom Antarctic Heritage*, por 750.000 libras, elas finalmente chegaram à SPRI, se integrando, completa e finalmente, ao habitat arquivístico de uma instituição de pesquisa. Em 2014, porém, mais uma surpresa – 113 negativos de Scott surgem em leilão. Nova campanha se inicia e SPRI adquire as imagens por 275.000 libras,

²⁸ <https://www.dominicwinter.co.uk/Auction/Lot/lot-93---ponting-herbert-george-1871-1935/?lot=164302&so=4&st=Ponting&sto=0&au=&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=48&pn=3&g=1>
<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/bonham-so-l17415/lot.298.html>

(Acessado em dezembro de 2021)

234.000 delas providas pelo *National Heritage Memorial Fund*, como menciona a matéria da BBC, “Campaigners had feared they would be bought by an overseas collector”²⁹.

Ao pensar que as fotografias de Scott se transfiguraram a um canal institucional, de guarda e pesquisa, os temas da conservação e da acessibilidade se precipitam. A significação é de importância histórica, e as impressões e negativos estão a salvo para as gerações futuras. O cuidado propiciado por uma estrutura arquivística pode ser a melhor garantia de sua permanência e durabilidade. Se observarmos tal canal em extensão, a significação acrescida é de propriedade: ao migrar dele para outros, em novas transfigurações, a imagem leva a marca do Instituto como uma nova camada informativa, de significado.

A partir de então, todos os fluxos legítimos dessa imagem carregam um lastro - o arquivo é a extensão da instituição. Um curto circuito ocorre e o que está em transfiguração por outros canais passa a ser o Instituto e não “apenas” a imagem. A aquisição de acervos (pensando em aquisição, que é o nosso caso, diferente das tomadas de objetos, como trata Hicks em *The British Museums*) é justificada pela extensão material-discursiva que permite à instituição uma função social reconhecida. Viabilizada por fundos particulares e públicos, a aquisição então é considerada publicamente legítima, documentos e arquivos são estabilizados como artefatos de extensão, e integram as condicionantes do funcionamento do Estado moderno, sua identidade e memória, emanados do interesse coletivo.

Quando configuro um novo fluxo para uma imagem de um arquivo institucional, renovo as significações do programa científico-estético-político que tornaram ela, sob determinadas condições e justificativas, estabilizadas e acessíveis. Quais são os institutos que reúnem e distribuem imagens Antárticas? Quais imagens não foram, justificavelmente, reunidas e/ou acessibilizadas? Quais configurações se impõem pelo fluxo de seus canais? Nada disso parece muito novo.

A novidade talvez esteja no *copyright* como camada arqueológica da imagem técnica e de seu funcionamento enquanto fenômeno ocidental, deduzindo algum tipo específico de comportamento sobre sua mobilidade. Material-discursiva, no sentido de

²⁹ <https://www.bbc.com/news/uk-england-cambridgeshire-26754504> (Acessado em novembro de 2021).

articular um conjunto de dispositivos físicos para sua existência e movimentação, e de imprimir uma marca da água sobre ela; e, também, de se apresentar como camada efetivamente rica em informações sobre a transfiguração da imagem em história oficial, singular, nos próprios termos de sua trajetória.

Próxima Página

Fotografia 43 – Ponting utilizando uma lente telefotográfica



Fonte: Alexander Turnbull Library. Cód. PA1-f-067-067-3.

10 de agosto de 1907

Escritório de registro de Patentes

GB190718121A

Do criador da câmera de Scott, A.E. Staley, em cooperação com Wheeler Owen, há um registro de patente de outro equipamento bastante valorizado nas viagens antárticas, e pelo capitão Scott, propriamente, sob o nome “Improvements in Telephoto Lenses”, de 1907, n. GB190718121A. A descrição é a seguinte:

Lenses, telephoto. To form a negative system, independent negative lenses, such as B, are arranged in any order and either singly or in groups in the lens extension D, being held in position by a split ring C.

By the use of the different combinations, various magnifications may be obtained without large camera extensions. Examples of the lenses used are given.

A tese está chegando ao fim e, por certo, ainda poderia percorrer situações diversas, como a emergência das lentes fotográficas utilizadas no continente e detalhes sobre os mecanismos de cada modelo de câmera (acredito que essa pesquisa deva continuar). As lentes, em realidade, remetem a um outro mundo epistemológico, até chegarmos nos protótipos fotográficos que se tornariam a tecnologia comercializável e levada nas viagens ao sul. No mercado fotográfico, de forma geral, os modelos mais comuns foram as lentes retilíneas, a partir de 1860, e as anastigmáticas, entre 1888 e 1905, mudança que aconteceu com a emergência de materiais como o vidro composto com bário, incorporado como “barium crown glass” sobre diversas lentes (Pritchard, 2008:849).

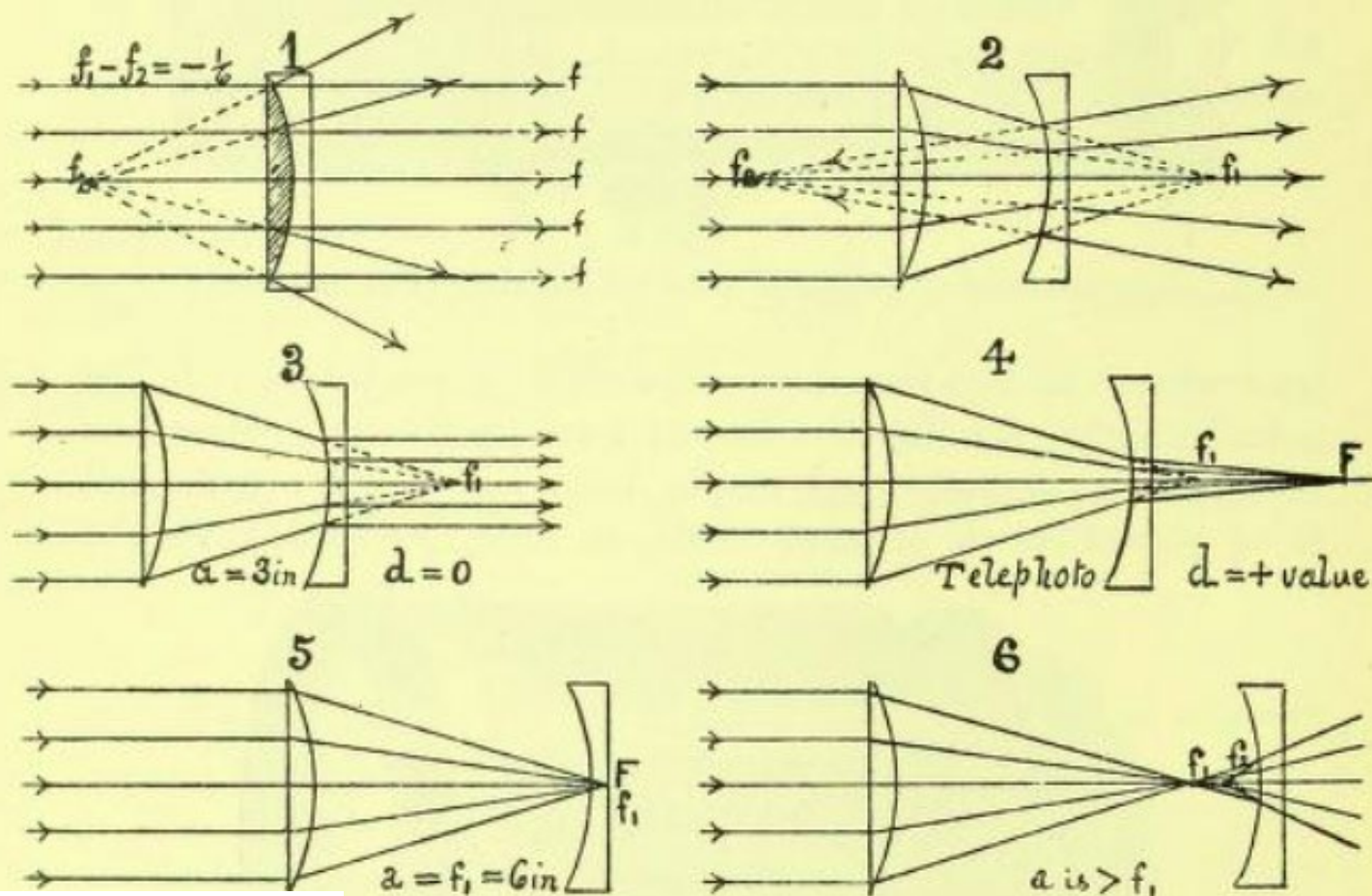
A lente mencionada com maior frequência nesse trabalho foi introduzida no mercado em 1891, inspirada na construção do telescópio galileiano (Dallmeyer, 1892:XX). Ponting narra longos dias de trabalho telefotográfico sob pedidos de Scott. Projetada para a fotografia de naturalistas, a *telephoto* é mais uma história complicada e ambígua entre as inovações fotográficas, envolvendo polêmicas, disputas e contradições.

Na geração anterior, John Henry Dallmeyer, o pai, travou uma disputa com o alemão Adolph H. Steinheil, em drama muito parecido, sobre as lentes retilíneas: a Rapid Rectilinear e a Aplanat eram projetos idênticos, lançados simultaneamente. Mesmo sem conseguir provar que estava algumas semanas à frente, Steinheil teve reconhecimento por esse e outros feitos na toponímia antártica: *Steinheil Point*, mapeado pela *Belgica*, foi nomeado em homenagem ao inventor (Stewart, 1990:971).

O caso da telefoto foi protagonizado por Thomas Dallmeyer, seguindo os passos de seu pai, fabricante de lentes microscópicas e telescópicas desde 1850 (Newton, 2008:42). Na Alemanha, por Adolph Miethe, um dos pesquisadores envolvidos na criação do flash de pó de magnésio, com Johannes Gaedicke (Klamm, 2008:929). Essa vez, envolveu um terceiro proponente, na França, o Jules Duboscq (Lindsay e Parsons, 1909), relacionado a uma famosa genealogia de inventores ópticos, os Soleil (Brenni, 1996). Foram essas três experiências específicas que conseguiram produzir uma lente

telefotográfica adaptável a diversas câmeras, embora tecnologias semelhantes fossem aplicadas em telescópios e alguns experimentos em fotografia desde 1850. A disputa inviabilizou a realização, enfim, das patentes, de forma a popularizar o seu design por diversos fabricantes³⁰.

Existem algumas características que definem a *telefoto* a partir do seu ângulo de visão, entre 35 a 10 graus, do fato de a distância focal da lente ser necessariamente maior que seu comprimento, e, constitutivamente, de ser composta por um sistema óptico de um grupo positivo e um grupo negativo de lentes. Esse sistema não é unívoco, e a telefoto emerge como uma de suas configurações matemáticas, a única, entretanto, que tem a distância entre lentes ideal para produzir uma imagem invertida que “pode ser focada numa tela” (Lindsay e Parsons, 1909:108). Se menor a distância entre elas, nenhuma imagem real é capaz de se formar, se maior a distância, a lente negativa coincide com o plano focal da lente positiva, tornando-se inútil (Ilustração abaixo).



Fonte: Lindsay e Parsons, 1909

³⁰ Para informações técnicas sobre essa e outras lentes e suas histórias, didáticas e resumidas, recomendo o genial blog Lensrentals, de Roger Cicala (lensrentals.com)

A configuração n. 4 da ilustração acima é a lente telefotográfica. Nota-se que a primeira lente ilustrada é a positiva, a segunda lente, a negativa, f_l diz respeito à distância focal da lente positiva e F à extensão desse valor, conferido pelo sistema, que é o f_l multiplicado pela *magnificação*. *Magnificação*, por sua vez, é calculada pela extensão da câmara (a distância entre a lente negativa e a tela) dividida pela extensão focal da lente negativa +1 (Lindsay, Parsons, 1909:110).

A função da lente negativa é, então, interceptar a imagem formada pela positiva e magnificá-la. Dependendo da magnificação, mudam os valores de exposição: a exposição calculada para obter uma imagem com a lente positiva precisa ser multiplicada pela magnificação ao quadrado, o que implica diretamente num tempo maior de exposição para produzir uma imagem do mesmo objeto (que não é mais o mesmo objeto, é o objeto num fenômeno específico, o objeto magnificado).

Quando foi lançada por Dellmeyer, a telefoto correspondia apenas ao conjunto negativo, que precisaria ser acoplado a uma lente positiva compatível, usualmente a de retratos, funcionando como ampliação da distância focal (lembra-se do kit de lentes de Skelton: uma lente ordinária e uma telefoto). O grande diferencial do sistema de lentes da telefoto era, justamente, a distância focal, embora ela mantivesse a distorção em direção às bordas da imagem (a aberração óptica conhecida por *pincushion distortion*), problema que se tentava, a cada patente, amenizar.

Ilustração 15 – Anúncio das lentes de Dallmeyer

Advertisements. v

**DALLMEYER'S
PORTABLE TELESCOPES.**

For Power, Durability, and Compactness, far excel any Binocular made. The No. 2 size, magnifying 17 diameters, measures only 6½ in. long by 1½ in. diameter. Price, including case, £3 5s. Larger sizes in stock up to 50 diameters.

**DALLMEYER'S
PHOTOGRAPHIC LENSES & CAMERAS for Travellers.**

Send for Illustrated Catalogue.

CAMERAS BUILT TO SUIT INDIVIDUAL
REQUIREMENTS.

**TELEPHOTOGRAPHIC LENSES
and ATTACHMENTS.**

Indispensable for Mountain Work.
Invaluable to Naturalists.

Any good lens working at an intensity of not less than $F/8$ can be converted into a Telephoto Lens without impairing it for its ordinary use.

ESTIMATES AND ADVICE FREE.

J. H. DALLMEYER, LTD., 25, NEWMAN ST., LONDON, W.

[To face last p. of Index.]

Fonte: Internet Archive

A telefoto emergiu, por óbvio, havendo demandas específicas. Ainda que seu manual apresente cenas urbanas, ela foi rapidamente incorporada por fotógrafos de viagens, por *hobby* ou profissão, interessados em registrar animais selvagens a uma

distância segura, por exemplo³¹. Newton aponta, no final do século XIX, uma profusão de publicações de história natural ilustrada, entre livros e revistas, que integravam esse tipo de imagem. Decorre desse período, no ano de 1888, o lançamento de uma que você certamente conhece, a *National Geographic Magazine*, revista estadunidense para a qual Ponting negou voltar a viajar (em realidade, um entre tantos convites negados por ele, após a frustrante volta da Antártica (Arnold, 1971:99)). E, devido aos problemas de direito das imagens, as suas fotografias migraram para a revista apenas em 1924, mais de dez anos depois.

A linha editorial da *National* é peculiarmente norte-americana, “advancing the democratic principles on which the USA was founded and embodying the contradictions inherent in a capitalist class society” (Gero & Roots, 1990:19). Dedicada ao avanço e disseminação de conhecimento geográfico especializado (p.20), ela foi uma das revistas mais populares a incorporar regularmente a Antártica (Davis, 2007:29), em uma linguagem acessível também ao público não especialista. Acompanhar as publicações da revista sobre a Antártica é acompanhar os paradigmas populares disseminados sobre o continente, especialmente nos Estados Unidos, e seus alinhamentos com as instituições científicas internacionais. Vale observar que a primeira menção acontece em 1894, próximo ao Sexto Congresso Geográfico Internacional, que promoveu a resolução da cooperação internacional na exploração polar.

Davis, em 2007, pesquisou a incidência do termo “Antarctica” no banco de dados da revista (um CD-ROM que compreendia todas as publicações entre o período de 1888-1997). De todos os 119 artigos em que constava, foram selecionadas frases que se referiam à Antártica em atribuição de qualidades, atividades realizadas, ou motivações para ir para o continente, totalizando 437 falas (p.30-31). A partir delas, o autor delineou em sua pesquisa as articulações teóricas que se referiam a determinações sobre a Antártica, utilizando o seguinte constructo referencial,

³¹ Na Antártica, essa foi uma capacidade útil, mas talvez não tão útil quanto não precisar se locomover longas distâncias para resolver questões de enquadramento. Da própria base, Senouque, fotógrafo da expedição francesa *Pour Quoi Pas*, fazia fotos de glaciares, montanhas e da própria costa a vinte milhas de distância (Millar, 2013:140). *Gauss*, *Discovery*, *Nimrod*, *Terra Nova* são outras expedições que registram uso recorrente do equipamento.

Elena Glasberg is currently working on an Antarctic Artists and Writer's project entitled "Final Arrivals, Endless Ends: A US Antarctic Imaginary" which posits that Antarctica is perceived as a frontier in which both utopic and apocalyptic visions are articulated in fictional accounts of the continent. Val Kirby and his group have pursued studies of how individuals perceive "Antarctic Heritage" through a variety of what they call "filters and kaleidoscopes", resulting in a fourfold typology: an Emotional Version, a Cultural Version, a Natural and Cultural Version, and a Global Version. Klaus Dodds used critical geopolitics to classify geographical representations of Antarctica into five eras: Antarctica as a partially filled space (1900-40), Antarctica and the Cold War (1945-60), Antarctica as a place for science (1960s), Antarctica as a place of resource potential (1970-80s), and Antarctica and the global environmental challenge (1990s). Divisions into interest groups such as environmental, geostrategic, and ideological interests have also been used (p.31).

A combinação dessas abordagens e das observações de Davis resultou numa tipologia com seis elementos descritivos da Antártica, que ele assimila como diferentes identidades do continente: (1) um espaço de interesse nacional, (2) como um espaço de ciência, (3) uma oportunidade econômica, (4) um "Parque Mundial" ambientalista, (5) um agressor a ser conquistado, (6) uma fonte de *encantamento* ("awe", adjetivo que fica entre "admiração" e "temor").

A primeira observação já era esperada: era comum que as citações misturassem mais de um dos elementos identitários. A segunda, é que tais recorrências coincidem com o debate internacional e os interesses de diferentes grupos sobre o continente,

The short list of states involved in Antarctic expeditions at the start of the twentieth century were slowly made to share influence and power over the continent with a growing list of actors. The widening scale of state actors involved in Antarctic governance was reflected by the shift from magazine article references to claims to international cooperation. The widening scope of non-state actors involved was shown by the incorporation of other metaphors for Antarctica, reflected in the

increase of the use of Antarctic descriptors such as a scientific laboratory or an environmentally pure world park. It is also evident that the IGY of 1957-58 was a pivotal period of time around which great changes took place in Antarctica. The way that Antarctica was discussed after the IGY differed from the way it was discussed before the event. We currently live in a period of time in which many different conceptions of Antarctica overlap and coexist, and it leads me to wonder if the upcoming International Polar Year of 2007-8) will bring with it a similar transformation in Antarctic perceptions. (p.47).

Há, no início desse trajeto, uma mudança fundamental na perspectiva da revista, delineada por Gero e Roots (1990:21). A visão e proposta sobre sua popularização, e que incluía a pictorialização dos artigos, apresentada por Grosvenor (quem se tornaria, inclusive, gerente executivo do periódico em 1907),

Why not transform the Society's magazine from one of cold geographic fact, expressed in hieroglyphic terms which the layman could not understand, into a vehicle for carryng the living, bresthing, human interest truth about this great world of ours:", e ele continua, com a solução para ter isso feito, que cada artigo precisaria ser "accurated, eyewitness, firsthand account" (Grosvenor, 1957:23-4 *apud* Gero e Roots, 1999:21). Em 1903, era publicada a primeira série de fotografias *exóticas* da *National Geographic Magazine*.

Ilustração 16 – Mapa da Antártica publicado na National Geographic em 1894

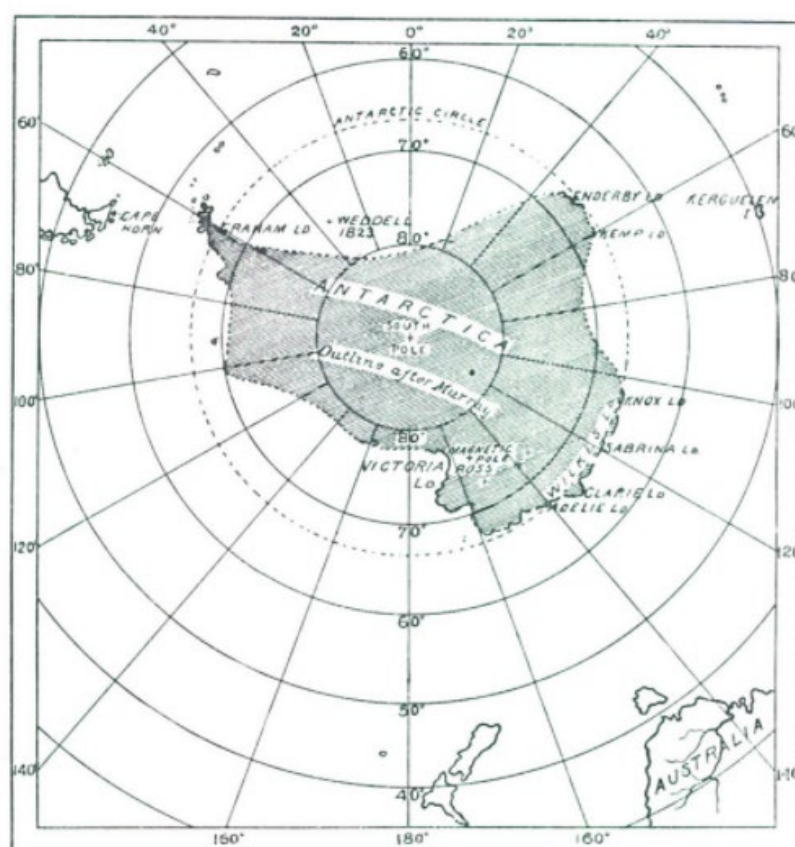
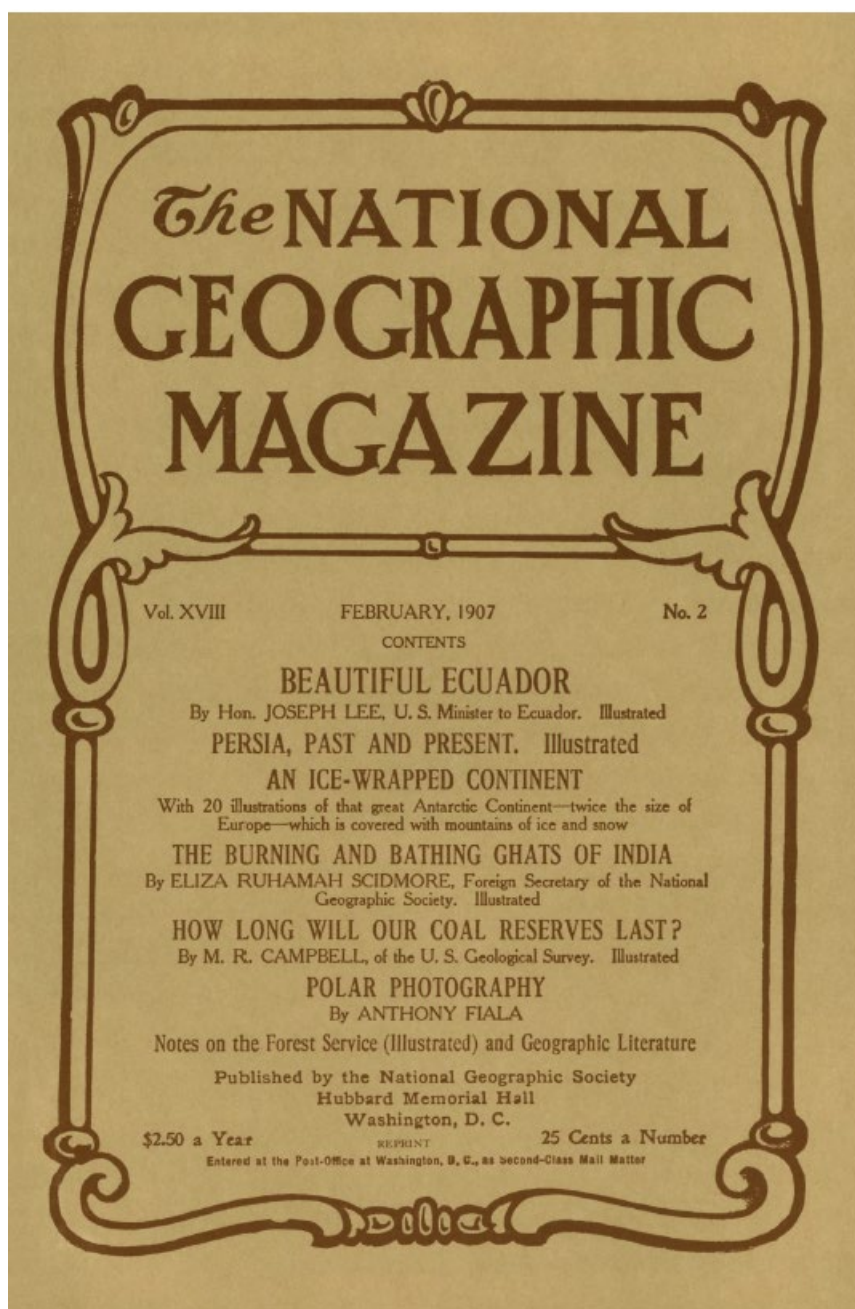


FIGURE 3.—The Antarctic Continent.

Fonte: Babb, C. “Magnetic Observations in Iceland, Jan Mayen and Spitzbergen in 1892.” *National Geographic Magazine*, vol. VI, 29 Dez. 1894, pp. 223. *National Geographic Archive 1888-1994*, Disponível em [tinyurl.gale.com/tinyurl/E6X8S9](https://tinyurl.com/tinyurl/E6X8S9) (Acessado em jul. 2021).

A Antártica apareceu apenas em mapas até 1907, quando foi publicado o primeiro artigo ilustrado com suas fotografias, ocupando vinte e três páginas da edição de fevereiro daquele ano. É uma *review* de *The Voyage of The Discovery*, a publicação do diário de Scott (em 2 volumes), feita pela Elder Smith, em 1905. Ilustrações de Wilson e mapas integravam a imageria da matéria, que não inclui nada inédito. Na capa, apenas a chamada em texto: “An Ice-Wrapped Continent” – with 20 illustrations of that great Antarctica Continent – twice the size of Europe – which is covered with mountains of ice and snow”.

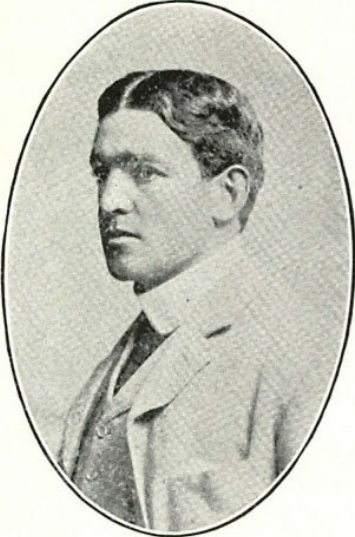
Ilustração 17 – Capa da primeira edição da *National Geographic* na qual foi publicado um artigo ilustrado sobre a Antártica (1907)



Fonte: *National Geographic Archive 1888-1994*, Disponível em tinyurl.gale.com/tinyurl. (Acessado em jul. 2021).

Os artigos ilustrados sobre a Antártica tornam-se, a partir de então, mais comuns. Em novembro de 1909, são publicadas as fotografias de *Nimrod*, a expedição a declarar o Polo Sul Magnético e escalar o Monte Erebus (além de terem levado um automóvel, peculiaridade suficiente para diversas manchetes), em *The Heart of the Antarctic*, com um trecho do livro de mesmo título, escrito por Shackleton e reproduzido com a cortesia dos editores. Shackleton havia fotografado durante a *Discovery* e, em *Nimrod*, dedicara-se mais ainda ao registro imagético. Seu diário foi publicado em dois volumes e pelo menos 300 ilustrações, fotografias e mapas. Na revista, o artigo era seguido pela divulgação de sua turnê em terras estadunidenses.

Ilustração 18 – Anuncio de apresentação de Shackleton



FARTHEST

SOUTH

LIEUTENANT
ERNEST H. SHACKLETON

WILL BEGIN HIS

AMERICAN LECTURE TOUR Late in March, 1910

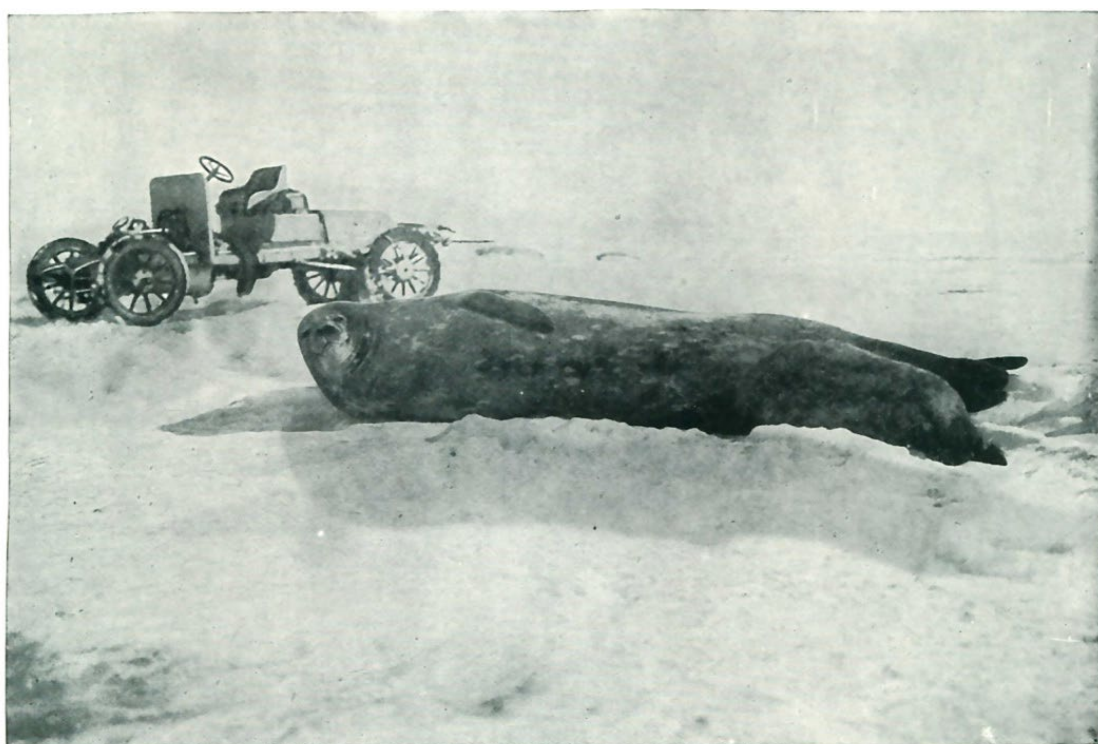
EXCLUSIVE MANAGEMENT OF
CIVIC FORUM LECTURE BUREAU, 23 West 44th St., New York
For Territory East of Pittsburg

LEE KEEDICK, 150 Nassau Street, New York
For Territory West of Pittsburg and Chautauqua Engagements

Fonte: *National Geographic Magazine*, vol. XX, Nov. 1909, p.915. *National Geographic Archive 1888-1994*, Disponível em tinyurl.gale.com/tinyurl/E6YjH5. (Acessado em julho de 2021).

Em abril de 1911, foi publicado um artigo curto noticiando a disputa entre as expedições britânica, norueguesa e, uma inclusão inusitada, a japonesa, para alcançar o Polo Sul. O tom era crítico, questionada a escolha de rotas parecidas a prejuízo da coleta científica. Algumas ilustrações seguiam o artigo, retiradas de *The Heart of the Antarctic*, novamente, como a imagem abaixo,

Fotografia 44 – Imagem da expedição Nimrod



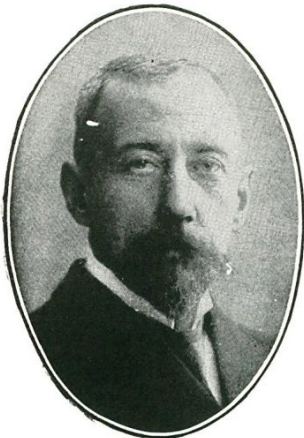
SEAL SUCKLING YOUNG AND TAKING NO NOTICE OF THE MOTOR CAR
Photo taken on the Great Ice Barrier. From E. H. Shackleton, "The Heart of the Antarctic."
J. B. Lippincott Co.

Fonte: Grosvenor, G. H. "South Polar Explorations." *National Geographic Magazine*, vol. XXII, n. 4; Abr 1911, p. 407. *National Geographic Archive 1888-1994*. Disponível em tinyurl.gale.com/tinyurl/DjhbP5 (Acessado em Agosto de 2021).

Em 1912, com a chegada de Amundsen ao Polo Sul, a revista anuncia: "This page was already on the press when the cable came from New Zealand announcing the

attainment of the South Pole by Roald Amundsen, December 14-17, 1911". Amundsen era aposta acertada da *National*, que noticiava o feito em fevereiro³², acompanhado por um mapa da rota utilizada pelos noruegueses. Seguindo a linha de publicações, abri a edição do mês seguinte esperando um artigo mais completo sobre *Fram* e a disputa com os ingleses. Começando de trás para frente, percorrendo os anúncios, me deparei com a seguinte divulgação,

Ilustração 19 – Anúncio de apresentação de Amundsen



CAPTAIN
ROALD AMUNDSEN

Discoverer of the South Pole
Successful Navigator of the Northwest Passage

**Will Make a Lecture Tour of America, Beginning in
Early January**

All Societies that desire to secure his services for
a Lecture should address his American Manager

LEE KEEDICK, 150 Nassau Street, New York

Fonte: Greely, A. W.. "American Discoverers of the Antarctic Continent." *National Geographic Magazine*, vol. XXIII, no. Three, Mar. 1912, p. 298. *National Geographic Archive 1888-1994*. Disponível em tinyurl.gale.com/tinyurl/Djhb7. (Acessado em Agosto de 2021).

³² A expedição *Terra Nova* só terá um artigo ilustrado em 1924, o que possivelmente se relaciona aos problemas de *copyright*, o *The lure of land and ice*, com 16 ilustrações "full pages", assinada por Ponting. Dois anos antes, na edição de dezembro de 1922, na matéria *Sailing the Seven Seas*, são publicadas 9 fotografias da Antártica, oito de Ponting e uma de Mawson (provavelmente de Hurley).

Segui mais algumas páginas até encontrar o artigo de março que, entretanto, não continuava ou complementava a notícia de Amundsen. Em vez disso, era um longo texto de um general, A.W. Greely, a respeito dos feitos norte-americanos. Curiosamente, o título era “American Discoveries of the Antarctic Continent”. Ele contextualizava Amundsen como herdeiro das experiências e conhecimentos britânicos, argumentava que o sucesso, devido à originalidade de sua rota, precisava ser reconhecido pelo mundo inteiro em homenagens, como se via acontecer – e que era preciso celebrar também o retorno de *Aurora*, com Douglas Mawson, e, assim como eles, lembrar todos os seus predecessores,

History reveals many instances in which not only individuals but also nations have failed to receive, or been temporarily deprived of, honor due for important additions to human knowledge or advances in the march of civilization [...] With reference to Antarctica, through misinformation and neglect in the past, our countrymen have failed to pay “the homage due to American talent” (1912:299).

O autor lembra das viagens de Palmer, em 1821, e como a “Palmer Land” tornou-se “Graham Land”, passando para a viagem de Charles Wilkes, ambas descreditadas, em sua opinião. Ele argumenta sobre a desatenção que essas empreitadas receberam, intercalando fotografias de Shackleton, trazendo a narrativa anacrônica à vida com experiências que em nada se relacionam ao relato, mas que provocam a percepção de sua concretude. Um mapa tornava sólidas as referências históricas do general, com os lugares em que havia ineditismo americano na exploração Antártica. Fotos de pinguim se repetem sem qualquer referência textual. Depois, duas fotos de cães em trenós no Alaska sugerem visualmente a conexão identitária norte-americana com ambientes extremos, apelo ausente em Wilkes e Palmer, dado que suas viagens ocorreram em um tempo anterior ao das câmeras.

Não seria mera coincidência a publicação que rememorava as experiências norte-americanas seguir a edição que havia noticiado o feito norueguês. As fotografias surpreendentemente vinculadas a ela estavam fora de contexto – e é disso que se trata a

transfiguração. A migração de imagens mobiliza novas conexões que parecem, desde sempre, ter existido como tal. Não interessa se a fotografia havia sido feita na primeira década do século XX, e não na segunda do século XIX, em localizações geográficas diferentes, por pessoas, expedições, equipamentos, programas, governos completamente inconfundíveis. Elas voltaram para remagicizar o texto, agenciando vínculos e memórias, propondo uma estabilização do mundo específica – nem a original, com a qual emergiram, da expedição britânica *Nimrod*, tampouco as anteriores, das expedições de Wilkes, por exemplo. É a estabilização da antártica norte-americana em 1912.

Por fim, o texto argumenta que era dever da *National Geographic Society*, com seus 120.000 membros, criar “a public sentiment that shall honor in our literature and in our history the achievements of Nathaniel B. Palmer and of Chales Wilkes”. Se Davis constata que a *National* não fazia clara menção à disputa territorialista, é indiscutível que ela marcava, sempre que possível, e principalmente a partir dos artigos de Byrd, a presença e a contribuição norte americanas na Antártica, enfatizando a científica (Davis, 2007). Byrd, incluindo pesquisas científicas em seu programa de exploração antártico,

era financiado pela própria *National Geographic Society*, além de contar com doações de John D. Rockefeller, Edsel Ford, etc (Joyner; Theis, 1997:218).



As características capas ilustradas demoraram muito mais tempo a surgir. Em julho de 1942, homenageando a Independência dos Estados Unidos, uma bandeira colorida ocupa boa parte da página. No ano seguinte, a homenagem se repetiu. Em julho de 1959, novamente, mas

dessa vez, os meses se seguiram com ilustrações, que passaram a ocupar cada vez mais espaço entre as conhecidas margens amarelas (que só se tornaram amarelas, aliás, a partir de 1910).

Entre 1899 e 2021, a Antártica foi assunto em 62 chamadas de capa³³, mesmo que indicassem artigos de meia página apenas. É interessante o apelo do continente na frequência dessas menções, como é interessante que uma imagem propriamente dele tenha ocupado a capa da revista *apenas* em novembro de 1971. Até chegar nessa edição, a Antártica apareceu em chamadas de artigos textuais na capa ilustrada de trinta e nove outras – sempre sem imagens.

Próxima página,

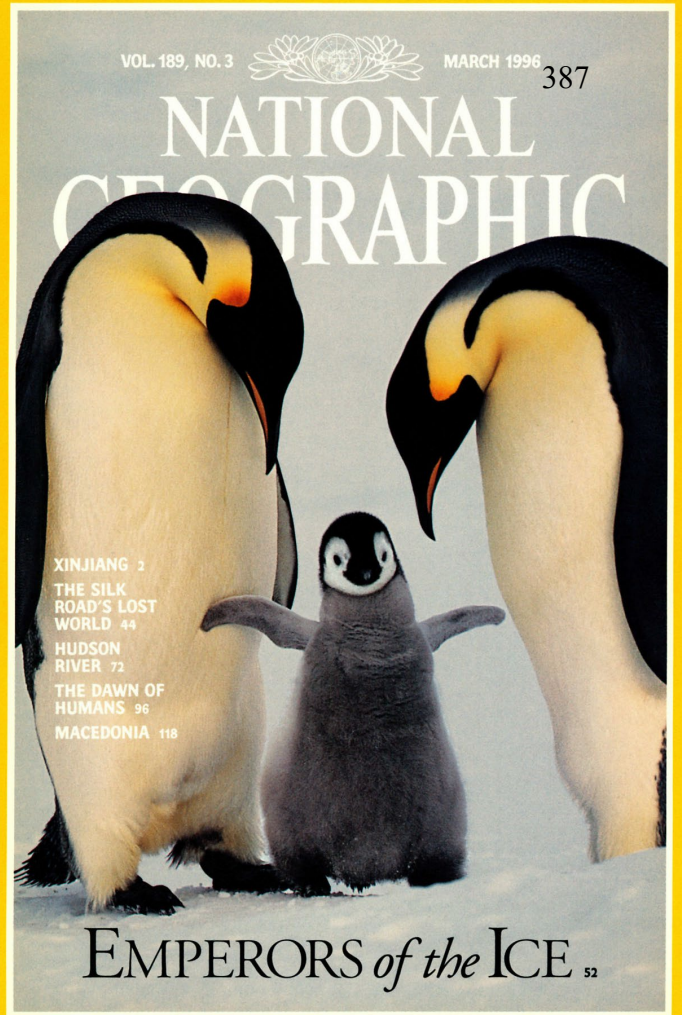
Fotografias 45, 46, 47 e 48 – Edições da revista *National Geographic* em que a Antártica foi tema de capa

Fonte: *National Geographic Archive 1888-1994*. Disponível em tinyurl.gale.com. (Acessado em Agosto de 2021).

³³ A partir da busca na base <https://go.gale.com/ps/start.do?p=NGMA&u=capesnatgeo&sid=geolinks>, com os termos “Antarctic”, “Antarctica”, “South Pole”.

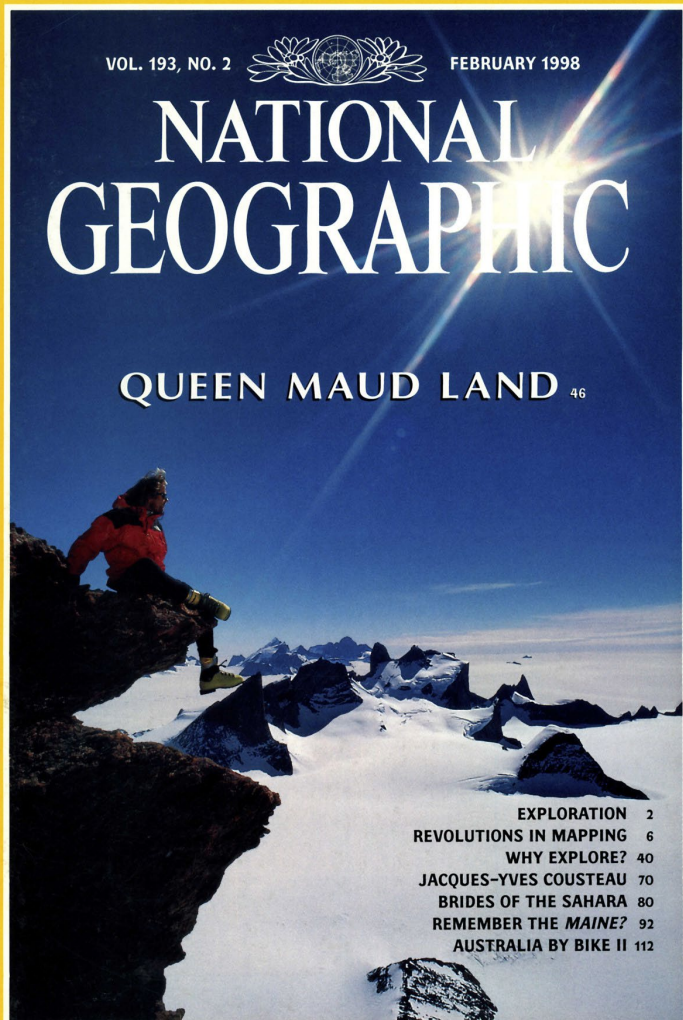


OFFICIAL JOURNAL OF THE NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY WASHINGTON, D.C.

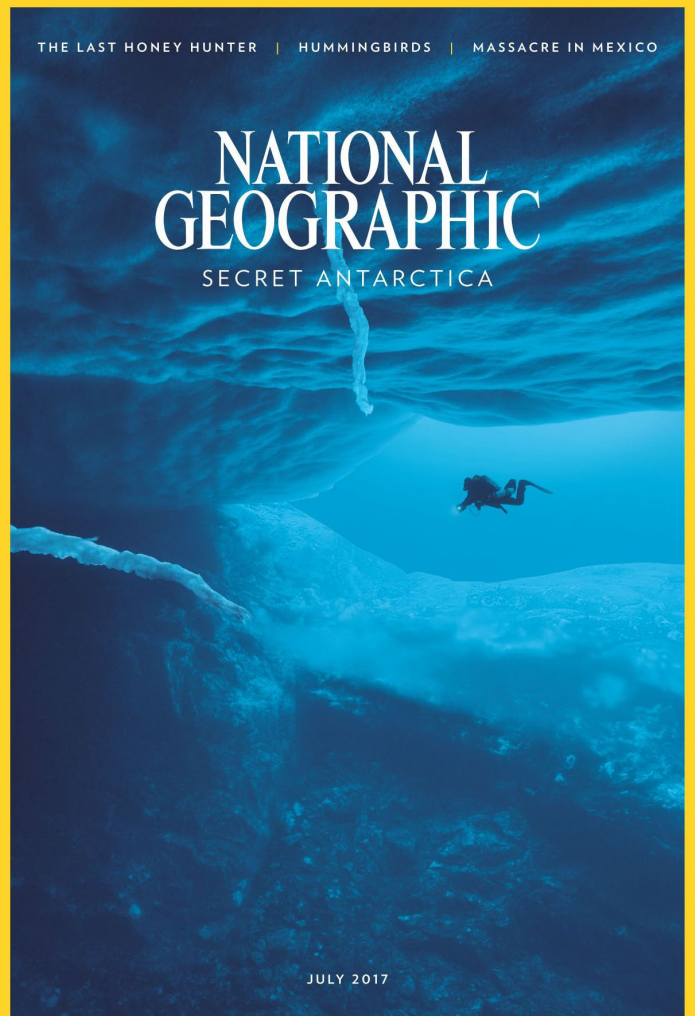


OFFICIAL JOURNAL OF THE NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY WASHINGTON, D.C.

MILLENNIUM SUPPLEMENT: EXPLORATION



SEE "SEA MONSTERS: SEARCH FOR THE GIANT SQUID," FEBRUARY 25, ON NBC



Nos aproximando rapidamente à essas imagens, há um primeiro corte figurativo característico: as duas primeiras são compostas com pinguins, enquanto as duas últimas são compostas com figuras humanas. É interessante a inversão que ocorre aí: as duas primeiras simulam comportamentos humanos, como a ordenação de mundo ocidental que nos é habitual. Na primeira capa, o pinguim antropomorfizado com um colete, em disposição de coleta científica (de dados sobre si mesmo, no caso), e na segunda, o que aparenta ser uma foto de família de pinguins, remetendo à certa familiaridade conosco. As duas últimas capas, em que foram mostradas figuras humanas, entretanto, anunciam lugares inóspitos, exóticos, contemplativos. Quais conceitos mobilizam tais imagens?

Observando melhor, a matéria “Antarctica’s Nearer Side”, da primeira capa, mostra um pinguim de colete carregando um rádio nas costas, com um anel preso ao pescoço por fitas prateadas. De acordo com o artigo, o pinguim estaria à serviço da ciência, tendo amostras de sangue recolhidas, dados sobre circulação e pressão sanguínea aferidos, a fim de entendermos (nós, humanos) suas adaptações fisiológicas. Como pode-se imaginar, pela capa da revista, o texto não é somente sobre essa pesquisa específica. O pinguim com colete é apenas a “porta de entrada” a uma ode à ciência antártica, impulsionada pelo Tratado Antártico de 1959, com a viagem do autor acompanhando o navio de pesquisa norte americano *Hero* por mais de um mês, entre paradas na península.

O jornalista comenta ter havido uma “grande invasão” na Antártica durante os quinze anos precedentes. Além de dúzias de estações, numerosos pequenos refúgios que sustentavam os pedidos territoriais foram inaugurados. Entre as lembranças de um outro tempo, pesquisadores ingleses mantinham a companhia de cachorros, por exemplo. Mas as tecnologias, bem como a antiga solitude do continente, já não se comparavam. São elogiadas as quatro estações de pesquisa anuais norte-americanas, o movimento e organização mantidos por elas e o projeto da estação a ser construída no mesmo ano – se diferenciando um pouco da ideia de “invasão” sugerida anteriormente, com ares de trivialidade.

Pinguins talvez sejam as criaturas mais populares das imagens antárticas, como vimos nas publicações de *Scotia*, e mesmo na popularização de *Ponko*, a mascote pinguim de Ponting, que tinha virado uma pelúcia comercializada (relançada recentemente, inclusive). Mostrado em coletas biológicas, com coleiras, ou em mesas de laboratório, são comparáveis a doces animais de estimação que se dispõem amigavelmente ao

conhecimento humano. Até mesmo quando irritados ou em comportamento defensivo, as imagens eram facilmente ressignificadas.

No artigo da National Geographic, a fala do Dr. H. T. Hammel, “My own specialty is making animals think they are hotter or colder than they really are” (p.632), é seguida pela descrição do “gentil trabalho feito em laboratório”, que consistia em inserir finos tubos de água no centro cerebral de controle de temperatura das aves, manipulando sua percepção de temperatura. Essa é uma entre as experiências de “aprendizado” sobre a fisiologia dos pinguins que, embora mais detalhada que a experiência do pinguim com o colete, não foi imagem de capa (e a fotografia sobre tal procedimento científico não consta aqui, obviamente, por expor uma situação de violência absurda).

A imagem do pinguim com o colete tem um efeito completamente diferente da imagem do pinguim no qual eram inseridos os fios, embora se trate também de experiência invasiva. A familiaridade causada pela vestimenta o mostra como um trabalhador antártico, à serviço da ciência, com um grau de aversão possivelmente menor: não mostra como ele tornou-se o pinguim sob colete. Mostra um pinguim desde sempre “humanizado”, com os seus afazeres.

O autor segue por outras pesquisas, apontando toponímias da paisagem antártica e suas origens – o “espetacularmente lindo” estreito de Gerlache e a expedição de 1898. Assim, o jornalista mostra que o legado se estende. A ciência é purificada no continente antártico, que então, com o recente Tratado e o congelamento das demandas de territorialização, é ciência de intenção inquestionável: a ciência pela ciência.

Faz-se possível lembrar dos belgas em 1898, dos noruegueses caçando baleias em 1900, de Shackleton buscando resgate na Ilha Elefante em 1916, de forma bastante amigável, sem instigar qualquer polêmica territorial. Até mesmo lembrar dos primeiros baleeiros na península, dos primeiros exploradores a pisarem no continente, em Palmer – comemoravam 150 anos da chegada do Capitão John Davis, um cientista anunciava a todos os presentes na expedição. Ele não achou necessário constar que Davis era inglês, mas não deixou de mencionar que sua schooner *Cecília* era americana, bem como ressaltou ter sido uma expedição estadunidense, comandada por Charles Wilkes, que confirmou a sugestão de Davis, de que se tratava de um continente.

A aventura continua pela estação de Bellingshausen: russos recebendo norte-americanos e compartilhando as suas limitadas provisões – “font of scientific information,

Antarctica also breeds goodwill. Formal protocol and international boundaries do not exist; men freely visit stations of other countries. Such was the tone and hope of the Antarctic Treaty, in which all signers agreed to forgo territorial claims to the continent for at least 30 years” (p.648). Na última página, uma breve menção à polêmica crescente nos anos 1970, “Mineral and other resources wait there too, for men to find – and find how to get them out” (p.654).

As imagens seguem mostrando trabalhos de coleta biológica, cenas de navios e helicóptero sobre geleiras e o mar, além de imagens submersas de espécies exóticas como aranhas do mar, krills, seguindo para fotografias internas da estação Bellinghausen, chamando atenção, curiosamente, aos quadros de Marx, Engels e Lenin na parede. Por fim, fecha a matéria um pôr-do-sol entre icebergs e navio, extravasando tons alaranjados até a costa, em que fotógrafo e cachorros britânicos estão a apreciar, com uma Antártica movimentada e bastante colorida.

O artigo percorre elementos caros ao momento diplomático, constituintes da ordenação cultural do continente – as negociações entre atores políticos e cientistas a respeito do *Tratado Antártico* de 1959 e possibilidades de interação com a Antártica não conformam apenas decisões de acesso, mas negociações de ordem cultural (Antonello, 2019:323). Completando pouco mais de uma década desde a adesão de doze países³⁴ ao *Tratado*, os elementos aos quais me refiro são os nacionalismos e a rememoração cronologicamente ordenados sobre os feitos antárticos (Antonello, 2019:324), que incidem sobre uma forte valorização de *sítios e monumentos históricos da Era Heroica* (Zarankin, Senatore, 2011).

Outro elemento é a ciência como centro da relação com o continente e condição para a aquisição de prestígio por cada país desenvolvedor, o que é reforçado, inclusive, pelo mito fundacional de que foi o Ano Geofísico Internacional de 1957/8 o evento que iniciou o processo diplomático resultante no *Tratado* (Bulkeley, 2009:10). O último elemento seria o internacionalismo e a cooperação internacional como justificativas do caráter de excepcionalidade antártica, embora, em prática, esse ainda não seja garantia de

³⁴ Originalmente, os doze países signatários do Tratado são África do Sul, Argentina, Austrália, Bélgica, Chile, Estados Unidos, França, Grã Bretanha, Japão, Noruega, Nova Zelândia e União Soviética.

igualdade ou isonomia (Hemmings, 2014; Hemmings, Leane, Chatuverdi, Liggett, 2015).

Frente ao trajeto percorrido pelo artigo, a imagem de capa afasta expectativas sobre o arsenal de insinuações geopolíticas que é, de fato, ancorado ao texto. O que se lê, magicamente, é a confirmação da imagem – a ciência norte-americana está impressionantemente avançada na Antártica, e é praticada em um modelo de paz, em que os animais coletados cooperam, até em relação lúdica, com a ciência. Enquanto isso, a camaradagem se estende também às relações norte-americanas com a Rússia, lembrando o ano de publicação, 1971.

Sistemas: Migrando imagens, remagicizando textos

Tecendo conclusões parciais

No início, as salas de revelação. As imagens sendo processadas, entre disputados equipamentos, testagens, adaptações, a fim de voltarem aos álbuns pessoais, às observações científicas, ou à circulação pública, entre embarcações rumo a outros continentes, assim que pudessem. A materialidade da imagem ordenou fisicalidades e arquiteturas de abrigos e navios – apenas o vislumbre do sistema que se sustentava.

Então, gestos são compartilhados em repertórios impressos, em instruções e manuais, com outros fotógrafos e seus gestos, de forma que o produtor de imagens possa ensaiar, aprender – e, igualmente, nutrir-se - não apenas “com as visões que têm da circunstância, mas também com a visão que tem de imagens feitas anteriormente” (Flusser, 2018:17). Nesse sentido, publicar seus próprios gestos é os reivindicar como jogadas autorais, do fotógrafo ou da expedição. São promovidas publicações fotográficas da Antártica, como livros à parte. Ao mesmo tempo que diferentes materializações se tornam possíveis, emergem diferentes narrativas - e diferentes *antárticas*.

Figurativamente, os elementos se repetem com certa trivialidade, assim como os próprios gestos, como percebemos em algumas publicações. O repertório de gestos e imagens misturam-se, como coisa só, e repetem referências visuais, uma vez que

“imagem desligada da tradição seria indecifrável, seria “ruído”. Ainda assim, existem as imagens pouco prováveis, que “não são apenas modelos para futuros produtores de imagens, mas são, mais significativamente, modelos para a futura experiência, para a valoração, para o conhecimento e para a ação da sociedade” (Flusser, 2018:18).

Os padrões de diferença dizem respeito, sobretudo, ao complexo operador-aparato e sua influência sobre o programa, bem como suas condições de jogo, que são, também, as condições da expedição nas quais se situa. A própria expedição, com sua estrutura logística, funciona como outro programa, por vezes alinhado, por vezes em atrito ao programa da câmera fotográfica, como elaborado anteriormente.

Imagens migraram em dinâmicas determinadas, seguindo, em suas trajetórias, contornos invisíveis. Tais contornos não estão, a princípio, inscritos em sua superfície. É certo, entretanto, que a superfície certamente os ativa, desativa, reativa, a depender do sistema. As imagens dos Sami, por exemplo, tornam-se mais circulantes apenas recentemente, com as pesquisas críticas sobre narrativas históricas alternativas da Antártica. Não eram *declaradamente proibidas* na época da sua feitura, *mas eram barradas* em determinados canais. Eram, portanto, impedidas de se *explicitarem*, como espécie de ruídos narrativos.

Os cortes promovidos pelo sistema de circulação retroalimentam os programas, apesar do desafio de transgredir esses. Contemplando o poder afetivo das imagens, a remagicização, como explicada por Flusser, emerge mais um tipo de jogo – o de instrumentalizá-lo e limitá-lo em sua afecção. Como mencionado, não há marca em superfície que estabeleça os limites da migração de uma imagem, sustentável eternamente. Mas é preciso que ela sobreviva, em espera, em omissão, até que os sistemas sejam reajustados; ou que desponte, abruptamente, a ocupar um lugar que não lhe era previsto ou facilitado. Além do mais, como vimos, superfícies adequadas à tradição também podem ser eventualmente barradas, o que ocorre, da mesma maneira, pelo interesse sobre suas migrações em determinados canais.

Há a burocratização da migração da imagem, como um fenômeno que emerge de maneira expressiva sobre as fotografias de Ponting. Tal burocracia era apenas o começo do pesado lastro que se impôs às imagens técnicas – agir sobre suas trajetórias é tentar manipular os modelos que elas fazem emergir. A exclusividade de uma publicação impressa, a marca de água de uma instituição, são instrumentalizações materiais-discursivas de sua afecção. Operam cortes, estabelecem direções, impõem negociações.

Por sua vez, o direito adquirido sobre o movimento da imagem permite tentar jogar com o seu modelo – como as reportagens *da National Geographic*. Entre as regras do jogo, a operação de representação. Sem perceber, diria Flusser, continuamos agindo magicamente. Por isso, é preciso que cada vez mais fenômenos sejam capazes de fazer imagens pouco prováveis, de visibilizar imagens pouco prováveis e, além disso, de reprogramar aparelhos e outros programas que afetem os sistemas.

Considerações Finais

Ao fim desse trajeto, lembro uma frase de Samain: “Se é verdade que os labirintos são caminhos quase sem saídas, as fotografias, por sua vez, são saídas de todos os lados, quase sem caminhos” (2003:64). Abrimos portas, janelas, alçapões, ideias, conceitos e modelos, diferentes situações puderam ser imaginadas e muitas imaginações foram deitadas a descansar, esperando próximos começos. Há muito a ser feito em *Arqueologia das imagens gráficas*, e aqui, com tudo o que se fez arquitetado, há um gesto de espera, uma expectativa de que o fluxo dessas linhas encontre sofisticação em outras do futuro.

Por ora, concluo que a varredura de superfície em setores da coleção de Scott aponta elementos figurativos repetitivos, bem como a incidência de elementos não figurativos específicos (nesse caso, alguns tipos de ruídos fotográficos) e que a escavação dos locais de interesse arqueológico identificados permite evidenciar aspectos dos fenômenos com os quais as imagens emergiram, por isso tal metodologia se aplica a *imagens-fenômeno*.

Apesar de não ter realizado a escavação em perfil físico-químico das fotos ou uma escavação em profundidade iconográfica, a aproximação às suas *fotoquadrículas* foi feita ao observarmos as características dos processos e a repetição de figuras. As diferenças entre placas de gelatina e filmes plásticos, as câmeras compactas, o menor tempo de exposição e a não necessidade de tripes, são elementos que apontam à primeira abordagem; enquanto a repetição de cenas de ação, paisagens, retratos posados, em seus elementos específicos, apontam à segunda abordagem. É possível compreender como o método seguiria em seu potencial informativo, caso houvessemos optado por desenvolver esses caminhos de análise. Embora se relacionem, cada uma das modalidades de escavação demanda situações científicas específicas, obviamente (equipamentos laboratoriais e presenças dos negativos originais, por exemplo).

Com *fotoquadrículas* sobre camadas físico-químicas são evidenciados os programas técnicos que configuraram o fenômeno de observação: como se estabilizam as camadas de materialidade dos negativos. É importante constar que tais camadas continuam intra-agindo em função de outros elementos, como os ambientais (temperatura

e umidade), ao longo de suas migrações. Por isso, é importantíssimo descrever as condições atuais e de seus trajetos detalhadamente, sempre que possível. *Fotoquadrículas* sobre a profundidade iconográfica, por sua vez, permitem um perfil descritivo dos motivos da imagem e seus valores simbólicos: como se estabilizam as camadas interpretativas. É notável que cada abordagem gera, metodicamente, perfis estratigráficos diferentes e complementares de uma única fotografia, ambos em constituição material-discursiva.

Por outro lado, a escavação de *fototículas* mapeou elementos da performance fotográfica de Scott, os ensinamentos de seu tutor e tentativas de corresponder ou desafiar os exercícios técnico-narrativos, suas experiências com as imagens de Skelton e a publicação de imagens da Discovery, as dificuldades de financiamento e a venda da exclusividade de publicação da expedição, as demandas científicas em co-operação internacional, a corrida pelo Polo Sul e o projeto colonialista, etc, evidenciando como, em intra-ação de diversos programas, emergem modelos da paisagem antártica. Os perfis estratigráficos evidenciados por *fototículas*, se referem, portanto, a programas que configuram o fenômeno do qual a fotografia é efeito.

Além de informações complementares, o que *fototículas* e *fotoquadrículas* evidenciam, por fim, são diferentes comportamentos da imagem. Assim, ao escavar *fotoquadrículas* em caracterização físico-química, emerge um determinado comportamento intra-ativo de materialidades que afetam umas às outras, reconfigurando os perfis estratigráficos originais. As expedições, por sua vez, intra-agiam com tais caracterizações, alinhando técnicas, gestos performáticos e construindo salas de revelação. Ao escavar *fotoquadrículas* em caracterização iconográfica, emerge um comportamento intra-ativo de símbolos que implicam operações de representação, que era configurado pela composição da imagem e intenção narrativa. Mas nenhum desses aspectos aponta a totalidade de emergências contidas na imagem fotográfica, tampouco o que elas significam. Ao escavar *fototículas*, nos aproximamos do que fotografias significam, enfim. Efeitos de intra-ações de diferentes programas, como resoluções locais de jogos de permutação. As imagens comportam-se, nessa observação, como modelos: realidades situadas que estabilizam conceitos, ou “o chão que pisamos”, como define Flusser.

Ainda assim, é necessário ressaltar que as fotografias históricas da *Era Heroica* não compõem um grupo homogêneo de imagens. Não tendo como estabelecer um perfil

único associado a todos os fenômenos de observação da Antártica, em especial os fotográficos, é possível questionar o estereótipo de uma experiência humana unívoca, que romantiza o frio e condições insalubres enfrentadas em abrigos e navios, em função do heroísmo respaldado por concepções nacionalistas de exploração. Imagens do continente que, generalistas, apagam de seus contornos as cores da península – não apenas tons de amarelo, ocre e verde musgo, mas o sangue do violento sistema de comercialização de recursos marinhos, um sistema que pretendia também encontrar minérios, e que manteve-se pulsando em compasso com os desenganos de um *eterno branco*.

As cores da Antártica mudam e seu lastro arrasta-se pesadamente nos passos de seus *heróis*. O que acontece durante a *Era Heroica* não é uma ruptura com as práticas anteriores e a sua ordenação ideológica, se não uma dissociação de *valores* eloquente em superfície imagética – modelando proposições mais adequadas ao campo estético-político que se instaurava, ao qual a ciência serviu. Embora existam pontualmente fotografias de caça e relatos nos diários, as imagens circulantes enfatizavam a coleta biológica, os pinguins em colônias, e até mesmo em coleiras, como dóceis animais de estimação. A presença humana foi pacificada, de tal forma que na Antártica não se identifica, facilmente, uma empreitada colonial, mas um teste de resistência à força de seus personagens e, com eles, aos valores civilizatórios. Proponho que existam, nessas percepções, os cortes de remagicização da imagem técnica, como desenvolvido por Flusser.

Apesar da parcialidade das narrativas, há uma generalidade produzida por elas. A Antártica se sustenta como um dos lugares menos frequentados do mundo, porém, é possível sugerir a probabilidade de que pessoas de diferentes lugares tenham uma imagem mental similar a seu respeito. Isso acontece pela dinâmica do sistema de migrações das imagens fotográficas, um sistema fechado em repertórios que foram estruturados em intra-ação com outros programas. Há uma retroalimentação de modelos propostos pela imagem, de forma que se torna muito difícil mudar o nosso conceito sobre a paisagem Antártica atual ou histórica, apesar da diversidade de experiências relatadas em outros suportes.

A construção de narrativas alternativas está no cerne da Arqueologia desde os movimentos para a sua institucionalização, e ênfase com a Arqueologia de *fazer-futuros*, articulada por Harrison, uma atualização dessa possibilidade. Faz-se necessário continuar desenvolvendo e atualizando metodologias que possam propor tais narrativas

com impacto mais efetivo sobre o campo político. Para isso, ressalto, com Flusser e Barad, ser preciso descredenciar consistentemente a desarticulação promovida entre os campos estético e político, compreendendo que proposições de novas formas e de novas materialidades são proposições de novos significados e discursos. Assim, metodologias criativas continuam fundamentais para a Arqueologia ampliar o potencial disruptivo ao qual tem se aplicado a partir de experimentações com *storytelling*, por exemplo.

Concluo, então, que a *Arqueologia das imagens gráficas* seja linha de pesquisa importante e necessária para compreendermos como emergem modelos imagéticos que implicam em aspectos conceituais da experiência ocidental. Por se tratar de objeto de grande complexidade e incoerência, como vimos, os métodos propostos são apenas esboços iniciais, tentando fazer jus à complexidade da fotografia e sua agência. Além de estabelecer, como centro focal da análise arqueológica, a *imagem-fenômeno*, que pretende estimular o desenvolvimento de abordagens em diálogo responsável para desestabilização de modelos já naturalizados (e fazemos isso desestabilizando, inclusive, os modelos de espacialidade da própria disciplina arqueológica, engajados na definição conservadora de “sítio arqueológico”).

Se com Flusser podemos imaginar o problema da imagem técnica como um problema de modelos, com a *arqueologia das imagens gráficas* temos um potente dispositivo de observação da diversidade (alternativas aos modelos dominantes) e de crítica algorítmica. Há alguma ambição aí, que também é coisa para o amanhã. Imagino que, ao se realizar, a arqueologia da imagem gráfica se fará uma *arqueologia imaginal*, uma arqueologia que compreende a imagem técnica em operações diferentes do que a de representação, que é capaz de gerar modelos dentro de programas, afetando gestos, tecnologias e histórias futuras. Assim imagino, pois, ao fim de tudo, como foi dito antes, a questão de método é questão de vida.

Vou andando nas horas
atravessando os agoras
Dançando novas auroras
(Ainda nem chegou e pensa que já foi)

Nação Zumbi

Posfácio

Curitiba, 01 de outubro de 2022.

Não apenas sorte, foi uma sincera felicidade, em minha defesa de doutorado, contar com uma banca tão assertiva em suas considerações. Fomos ousados e criteriosos na escolha de cada participante, especialistas em arqueologia antártica e histórica, metodologias alternativas, teoria social e história da arte, etc.; e disso resultou um diálogo muito enriquecedor, empolgante e, realmente, feliz.

Diversas sugestões levantadas durante aquela manhã foram resolvidas ao longo da revisão final da tese, algumas outras, entretanto, são daquela espécie que carrega consigo diferentes caminhos, mapeamentos, estradas, importantes conexões que ocuparão meus futuros pensamentos e palavras. Como não reconheço tal ocupação como atividade solitária – uma vez que tenha emergido entre preciosos diálogos - compartilho alguns esboços de gestos iniciados ou pretendidos. Entre os temas levantados durante a defesa, foram enfatizadas algumas questões que estruturam esse breve posfácio.

Tudo grande demais – como icebergs cuja ponta se pronuncia por todos esses capítulos, e cujo fundo, em profundidade, ainda não foi razoavelmente palavreado, apesar da quantidade exagerada (na minha opinião) de palavras ditas até aqui. E, em realidade, também tudo demasiado pequeno, detalhista, ínfimo, como se verá, pois não tenho respostas tão grandes sobre qualquer uma dessas coisas. Um dia, talvez. Por enquanto, faremos companhia apenas à pequinês das grandes ou relevantes questões. Vamos lá.

O desenho da pesquisa mudou completamente a partir da afecção sentida na Antártica. Com essa constatação, já em meu prefácio, não pretendi sugerir que tenha me aproximado das experiências dos lobeiros ou dos expedicionários antárticos por ter viajado, um ou mesmo dois séculos depois, para o continente. Pretendi propor algo completamente diferente: estar na Antártica me fez compreender como eu carregava o modelo de sua paisagem antes mesmo de conhecê-la. Um modelo repleto de atributos sensoriais, de expectativas, de concretude, que me fazia agir magicamente. O modelo e

minha experiência pareciam coincidir, até entrarem em rota de colisão e quebrar (ou mudar?) o feitiço, por assim dizer.

Minha proposta original se aproximava à uma análise iconográfica, sobre uma base teórica conivente ao modelo representacionista. Sabia me relacionar com diversos temas de outras maneiras, mas, com a imagem histórica e ocidental, tal escolha conservadora me parecia a mais apropriada, e em realidade, parecia até mesmo inevitável. Eu conhecia Flusser já fazia bastante tempo, além de diferentes conceitos e muitos livros sobre fotografia, teorias complexas e geniais, apenas não sabia como fazê-las conversar com o contexto de análise e a epistemologia arqueológica (como conhecia).

A confusão aconteceu, basicamente, porque me colocava fora de quadro – com a obrigação de ser uma operadora neutra de teorias alheias, uma observadora cartesiana do passado, um “querer-ser-arqueóloga”, imaginando “arqueóloga” como um tipo ideal. Um pouco desse trajeto pode ser compreendido com as escolhas e caminhos epistemológicos que narrei no capítulo 03, quando tomo consciência dos passos que me situaram exatamente ali, cheia de bagagens, abrindo malas para compreender porque durante a pesquisa eu sentia tal dissociação (de tudo que conhecia vs. o que poderia fazer). A relação que tentava instaurar já existia, sob diferente forma, é claro, na minha própria presença - história e corpo. Isso sim era coisa inevitável. Mas percebi somente estando naquele frio de lascas, colocando meus modelos pra jogo. Na loucura do campo fica óbvio como não é possível “se ausentar de si” – e carreguei isso comigo, durante as prospecções de imagens e varreduras de superfície no conforto do lar, vendo a vida pulsar em cada fotografia digital e em mim.

Por fim, entendi que haveria um bocado de filosofia e teoria social na minha arqueologia da imagem. O que parece tão evidente nessas linhas não é coisa simples de vivenciar, em ambiente acadêmico, mesmo lendo Haraway, Stengers, Barad e enfim. Uma coisa é ler, outra é se perceber em rearranjo com o que foi lido e dar espaço para que isso se expresse, em certo grau de equivalência às práticas científicas anteriores e sua validação. Essa questão se conecta com a próxima – “como foi o processo da escrita e a definição do estilo de escrita”.

Demorei tempo demais para escrever essa tese porque no início reescrevia tudo, três, quatro vezes, para atingir uma cadência formal, objetiva, com todo o ideal de uma escrita científica (que não se enganem, está longe de ser um estilo ultrapassado). Tive

longas conversas com o Andrés sobre *arqueologias criativas* até ele me dizer, em uma reunião de avaliações bastante complicadas, que “não me via mais nos meus textos” e que eles “poderiam ter sido escritos por qualquer arqueólogo”. Isso foi libertador, me senti incentivada a escrever de forma que para mim é muito mais natural e rápida, liberando o fluxo dos meus pensamentos. Talvez o resultado seja relativamente inadequado ao universo acadêmico para muitos arqueólogos. Vejo de outra maneira, consigo apreciar tal escrita justamente por ser sincera com o processo de pesquisa, com a maturidade intelectual e sensível, desenvolvidos durante esses anos.

Outras escolhas foram contingências, daquele tipo que só se conta em conversas de corredor. A escolha da *Go Pro* como equipamento de registro da expedição do Leach não foi resultado de uma reflexão crítica ou estética, mas do simples fato de que meu equipamento fotográfico fora roubado pouco antes da expedição, restando apenas a pequenina e salvadora câmera. Por fim, foi uma escolha bastante adequada, não ao enquadramento que estava acostumada (já fazia anos que via o mundo apenas com uma 50mm f/1.4, imaginem como fiquei desnorteada), mas por sua resistência e praticidade. Aliás, a *go pro* é ferramenta democrática e pode filmar a partir de corpos humanos e não humanos com muita facilidade, e isso é algo para a arqueologia considerar.

Outras questões foram de ordem teórica e me farão escrever mais (aguentem), porém não aqui. Meus esforços futuros se direcionarão à quatro artigos que foram inspirados com as sugestões da banca:

1. O primeiro deles será sobre *imagens sem importância*, que tiveram pouca circulação no sistema migratório e sobre as quais já comecei a escrever. Imagens que fundamentam a discussão sobre a fotografia da paisagem antártica como um diferente recurso extraído do continente, monetarizado, como ressaltou Rui. Acredito que essa discussão me ajudará, também, a desenhar e expor a concepção de *poder* que permeia minha análise, questão muito pertinente levantada por Melisa;
2. O segundo deles será teórico, relacionando conceitos de Flusser e conceitos comuns da arqueologia, como espécie de manual de uso de contradições, pois sim, é uma combinação inusitada (ainda mais com a leitura de “Immaterial

culture”, de Flusser, que nos faz repensar a sobrevivência da arqueologia futuro adentro), ideia que surge com as questões de Sarah e Luís;

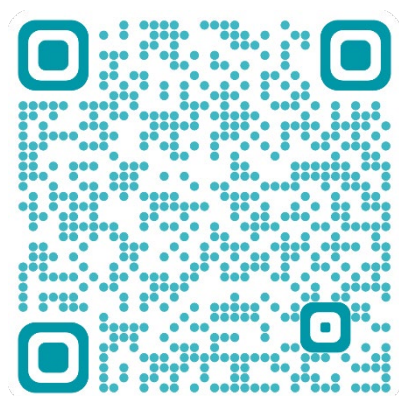
3. O terceiro é muito empolgante, sobre como a subversão de um dos núcleos conceituais de “sítio arqueológico” – a concepção de *lugar* – sustenta a teoria que proponho e essa diferente arqueologia, a *Arqueologia das imagens gráficas*, também possibilidade constatada por Luís. Aliás, a própria *fototícula* é um segundo grau de subversão de tal aspecto fundante do conceito tradicional de *sítio arqueológico*;
4. O último é propriamente sobre a proposta de uma *Arqueologia imaginal*, como sugeri em certo momento da tese.

A defesa foi gravada e pode ser assistida no *QR code* citado ao fim desse posfácio. Enfim, brindo a finalização de cinco anos de trabalho com a sagaz observação feita pela banca: ao fugir da escavação arqueológica, terminei sugerindo três formas de escavações diferentes para uma imagem!

Quebrando, uma última vez, essa parede, convido-a a me acompanhar nos próximos passos, que escaparão dessa tese a algum outro lugar. Espero que nos encontremos em tal “algum outro lugar”, dançando fora dessas linhas, dessas páginas, e que possamos, quem sabe, escapar do som compassado dessas teclas ao barulhento descompasso das expressões pessoais. Será sempre um prazer.

Agradeço imensamente à generosidade da banca;

e aos leitores, pelo seu tempo.



Abraço,

Luara.



Referências

Alberti, B. Cut, Pinch and Pierce. Image as Practice among the Early Formative La Candelaria, First Millennium AD, Northwest Argentina. In. Danielsson, I. B.; Fahlander, F.; Sjostrand, Y (eds.). **Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations**. Estocolmo: Stockholm University, 2012.

Alberti, B.; Bray, T. L. Introduction. In. Animating Archaeology: Of Subjects, Objects and Alternative Ontologies. **Cambridge Archaeological Journal**, v.19, n.3, pp.337-343. 2009.

Alberti, B.; Jones, A. M; Pollard, J. **Archaeology after Interpretation. Returning Materials to Archaeological Theory**. California: Left Coast Press, 2013.

Alberti, B.; Marshall, Y. Animating Archaeology: Local theories and conceptually open-ended methodologies. **Cambridge Archaeological Journal**, v.19, n.3, pp. 344-356. 2009.

_____. A matter of difference: Karen Barad, ontology and archaeological bodies. **Cambridge Archaeology Journal**, v.24, n.1, p.19-36. 2014.

Aldhouse-Green, M. J. Na Archaeology of Images: Iconology and Cosmology in Iron Age and Roman Europe. 2004.

Alloa, E.(org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autentica editora, 2017.

Alschuler, W. R. Lippman photography and the Glory of frozen light: eternal photographic color real and false. Applied Imagery Pattern Recognition Workshop, 2002.

_____. Color Theory and Practice 1800-1860. In. Hannavy, John (ed.). **Encyclopedia of Nineteenth Century Photography**, vol. 1. New York: Routledge, 2008.

American Anthropological Association. Preliminary Program of the 91st Annual meeting. **Anthropology Newsletter**, pp.23-36, sep. 1992.

Andrews, L, **The imaging of Antarctica: artistic visions in the Antarctic and sub-Antarctic since the eighteenth century**. Tese (Doutorado em) - University of Tasmania, Hobart, 2002.

Antonello, A. The Antarctic Treaty as a temporal order. **Polar Record**, n.55. 2019.

Armitage, A. B. **Two Years in the Antarctic**. London: Edward Arnold, 1905. Disponível em <https://archive.org/details/twoyearsinantarc00armi/page/n8/mode/2up> (Acessado em agosto de 2022).

Arnold, H. J. P. **Photographer of the world: The biography of Herbert Ponting**. New Jersey: Associated University Presses, 1971. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/photographerofwo0000arno> (Acessado em agosto de 2022).

Artusi, A.; Chalmers, A.; Gonçalves, A.; Debattista, K.; Happa, J.; Mudge, M. Illuminating the Past – State of the art. **The 10th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage VAST**, Reports, 2009.

Aron, R. **As etapas do pensamento sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Assman, A. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

Auslander, P. The Performativity of Performance Documentation. **Performing Arts Journal**, n.84, pp.1-10. 2006.

Azoulay, A. A. **The Civil Contract of Photography**. New York: Zone Books, 2008.

_____. **Potential History: Unlearning Imperialism**. New York: Verso, 2019.

Bahn, P. (ed). **The History of Archaeology: Na introduction**. Abingdon-Nova York: Routledge, 2014.

Bailey, D. Cutting the earth / cutting the body. In A. Alfredo González-Ruibal (ed.) **Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity**. London: Routledge, 2013.

_____. Art//Archaeology//Art: Letting-Go Beyond. In. Russell, A.; Cochrane, A. (eds). **Art and Archaeology**. New York: Springer, 2014.

_____. Disarticulate—Repurpose—Disrupt: Art/Archaeology. **Cambridge Archaeological Journal**, v.27, n.4, pp.691-701. 2017.

_____. **Breaking the Surface: an art/archaeology of prehistoric architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

_____. Arte/Arqueologia: o projeto *Ineligible*. In D.W. Bailey, S. Navarro, and Á. Moreira (eds) **Ineligible: a Disruption of Artefacts and Artistic Practice**. Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture, 2020.

Baird, J. A. Photographing Dura-Europos, 1928-1937. An Archaeology of the Archive. **American Journal of Archaeology**, v. 115, n. 3, pp. 427–46. 2011.

_____. Framing the past: situating the archaeological in photographs. **Journal of Latin American Cultural Studies**, 2017.

Baitello Jr., N. Blackbox. In. Zielinski, S.; Weibel, P.; Irrgang, D. (eds.) **Flusseriana: An intellectual box**. Minnesota: Univocal, 2015.

Baldijao, R. D.; Krumm, M.; Graner, A. J. P.; Mueller, M. P. Quantum darwinismo and the spreading of classical information in non-classical theories. **Quantum**, v.6, n.636. 2022.

Baldwin, T. S. **Picture Making for pleasure and profit**. Chicago: Frederick J. Drake & Co., 1903. Disponível em <https://archive.org/details/picturemakingfor00bald/page/n7/mode/2up> (acessado em setembro de 2022).

Banhemann, G. The preservation of Glass plate negatives. 2012. Disponível em: www.webjunction.org/documents/webjunction/The_Preservation_of_Glass_Plate_Negatives.html (Acessado em agosto de 2022).

Barad, K. **Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning**. Durham & London: Duke University Press, 2007.

_____. Living in a Posthumanist Material World: Lessons from Schrodinger's cat. In. Smelik, A.; Lykke, N. (eds.). **Bits of Life: Feminism at the intersections of media, bioscience, and technology**. Seattle: University of Washington Press, 2008.

_____. Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come, **Derrida Today**, Edinburgh, v. 3.2, p. 240 – 268, Oct, 2010.

_____. **Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria**. **Vazantes**, v.1, n.1. 2017.

Barnes, J. The Projected image: a short history of magic lantern slides. **New Magic Lantern Journal**, v.3, n.3, out. 1985.

Barr, S. Expedition photography in polar áreas. **Photoresearcher**, n.6, p.47-54. 1997.

Barrett, J. C. Art and design, 3000 BC—AD 1000. In W. Kaplan (ed.), **Scotland creates: 5000 years of art and design**. London: George Weidenfeld and Nicolson Ltd, 1990.

Barnighausen, J.; Caraffa, C.; Klamm, S; Schneider, F; Wodtke, P. (Eds). **Photo-Objects: On the materiality of photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences**. Berlin: Studies 12, 2019.

Barth, T. Gheorghiu, D. (eds.) **Artistic Practices and Archaeological Research**. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd, 2019.

Barthes, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio da França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977, São Paulo: Cultrix, 2013 [1978]

_____. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018 [1980]

Basano. The magic lantern as a toy, **The new magic lantern jornal**, v. 8, n 1. 1996.

Basberg, B. L. Foyen, Svend. In. Riffenburgh, B. **Encyclopedia of the Antarctic**. Vol, 01. London: Routledge, 2007.

_____. Commercial and economic aspects of Antarctic exploration – from the earliest discoveries into the 19th century. Norwegian School of Economics, Bergen, jun. 2015.

Basberg, B. L.; Headland, R. K. The 19th Century Antarctic Sealing Industry: Sources, data and Economic Significance. Norwegian School of Economics, Bergen, sep. 2008.

Bastmeijer, K. Special Offer – 7 Days fly and drive Antarctica: The role of wilderness protection in deciding whether (semi) permanent tourist facilities in Antarctica should be prohibited. **USDA Forest Service Proceedings RMRS-P-49**. Pp.190-195. 2007.

_____. Protecting Polar Wilderness: just a Western Philosophical idea or a useful concept for regulating human activities in the polar regions. **Yearbook fo Polar Law**. Boston/Leiden: Brill/Martinus Nijhoff Publishers, 2008.

Bateman, J. Wearing Juninho's shirt: Record and negotiation in excavation Photographs. In Smiles, S.; Moser, S. (eds), **Envisioning the Past: Archaeology and the Image**, Oxford: Blackwell, 2005.

_____. Pictures, Ideas and Things: The Production and Currency of Archaeological Images. In. Edgeworth, M. (ed.) **Ethnographies of Archaeological Practice: Cultural Encounters, Material Transformations**. Lanham, MD: Altamira, 2006.

Baxter, K. Topography and flight : the creative application of aerial photography and digital visualisation for landscape heritage. Tese (Doutorado em Arte e Design) – Universidade de Dundee, 2017.

Bayer, T. M.; Page, J. R. **The development of the art market in England: Money as Muse, 1730-1900**. London: Pickering & Chatto, 2011.

Bazin, A. **O Cinema: Ensaio**. São Paulo: Editora brasiliense, 1991 [1985].

Bear, J. **Disillusioned: Victorian Photography and the Discerning subject**. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2015.

Beckett, S. **O Inominável**. São Paulo: Editora Globo, 2009 [1953].

Beiguelman, G. **Políticas da Imagem: Vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

Benjamin, W. **Estética e Sociologia da Arte**, Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Bernacchi, L C. **To the South Polar Regions**. London: Hurst and Blackett, 1901.

Disponível em <https://archive.org/details/tosouthpolarregi00bern> (Acessado em agosto de 2022).

_____. **Saga of the Discovery**. London: Blackie & Son, 1938.

Beshty, W. (ed.). **Picture Industry: A provisional history of the technical image 1844-2018**. Zurich: 2018.

Bezerra, M. Os sentidos contemporâneos das coisas do passado: Reflexões a partir da Amazônia. **Revista Arqueologia pública**, n.7, p.107-122. 2013.

Bicho, N. F. **Manual de Arqueologia Pré-histórica**. Lisboa: Edições 70, 2006.

Binford, L.R. Arcaheology as Anthropology. **American Antiquity**, v.28, n.2, pp.217-225, 1962.

Boehm, G. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In. Alloa, E.(org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autentica editora, 2017.

Bohrer, F. N. Photography and archaeology: The image as object. In Smiles, S.; Moser, S. (eds.). **Envisioning the Past: Archaeology and the Image**. Oxford: Blackwell, 2005.

_____. **Photography and Archaeology**. London: Reaktion Books, 2011.

Bolas, T.; Brown, G. E. **The Lens: A practical guide to the choice, use and testing of photographic objectives.** London: The Photogram, Ltd and Dawbarn and Ward Ltd, 1902. Disponível em <https://archive.org/details/lensapracticalg00browgoog> (acessado em agosto de 2022).

Borchgrevink, C. **First on the Antarctic Continent: being an account of the British Antarctic Expedition, 1898-1900.** London: George Newnes Ltd., 1901. Disponível em <https://archive.org/details/FirstonAntarcti00Borc> (Acessado em agosto de 2022).

Bracha, O. **Owning Ideas: A history of the Anglo-American intellectual property.** Tese (Doutorado em Ciência Jurídica) – Harvard Law School. 2005.

Brady, L. M.; Hampson, J.; Sanz I. D. Recording rock art: strategies, challenges, and embracing the digital Revolution. In. David, B.; McNiven, I. J. **The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art.** Oxford, Online Publishing, 2017.

Bradley, R. **Image and audience: Rethinking prehistoric art.** Oxford: Oxford University Press, 2009.

Brenni, P. Soleil, Duboscq, and their successors. In. **19th century French Scientific Instrument Makers.** 1996.

British National Antarctic Expedition. **Album of Photographs and Sketches with a Portfolio of Panoramic views.** London: Royal Society, 1908.

British Journal of Photography, London: H. Greenwood, 1900-1901. Disponível em <https://archive.org/details/britishjournalof47unse/page/n3/mode/2up> (Acessado em agosto de 2022).

Bjelkhagen, H. I. Lippman Photography; its history and its recent development. **The PhotoHistorian**, Journal of the Historical Group of the Royal Geographical Society, APIS 2002, Special double edition, pp.11-19, 2003.

_____. Becquerel, Alexandre Edmond (1820-1291). In. Hannavy, John (ed.). **Encyclopedia of Nineteenth Century Photography**, vol. 1. New York: Routledge, 2008.

Bjelkhagen, H.I.; Green, D.P.M. The True Color of Photography. Disponível em <http://nebula.wsimg.com/9b5cae4ea96ef01114473b7a87bfc276?AccessKeyId=35F2F777C356CDF4D97C&disposition=0&alloworigin=1> (acessado em agosto de 2022).

British Journal Photographic Almanac. London, Greenwood, 1898. Disponível em <https://archive.org/details/1898britishjourn00londuoft/page/n3/mode/2up> (Acessado em setembro de 2022).

_____. London, Greenwood, 1910. Disponível em <https://archive.org/details/1910britishjourn00londuoft> (acessado em setembro de 2022).

Brito, M. V. A política de Patrimônio Francesa: Esboçando seu passado e presente. **Rev. CPC.**, v.13, n.25, pp.86-111, jan/set. 2018.

Bruno, M. C. O. Museus de Arqueologia: uma história de conquistadores, abandono e mudanças. **Rev. Do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n.6, pp.293-313. 1996.

Brusius, M. Photography's Fits and Starts: The Search for Antiquity and its Image in Victorian Britain. **History of Photography**, n.40, v.3, pp. 250–266. 2016.

Buchanan, I. **Deleuzism**: a metacommentary. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Buchli, V.; Lucas, G. The absent presente: archaeologies of the contemporary past. In. Buchli, V.; Lucas, G. (eds.) **Archaeologies of the contemporary past**. London & New York: Routledge, 2001.

Buchwald, J. Z. **The Rise of the Wave Theory of Light: Optical Theory and Experiment in the Early Nineteenth Century**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1989.

Bull, H. J. **The Cruise of the “Antarctic”** to the South Polar Regions. London & New York: Edward Arnold, 1896. Disponível em <https://archive.org/details/cruiseAntarctic00Bull> (Acessado em agosto de 2022).

Bulkeley, R. The political origins of the Antarctic Treaty. **Polar Record**, n.46, pp.9-11. 2009.

Burke, P. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

Burn-Murdoch, W. G. **From Edinburgh to the Antarctic**. London: Longmans, Green and Co. 1894. Disponível em <https://archive.org/details/FromEdinburghAn00Burn> (Acessado em agosto de 2022).

Butler, J. Foucault and the paradox of bodily inscriptions. **The journal of Philosophy**, v.86, n.11. 1989.

Cabral, M. P. Entre Passado e Presente: Arqueologia e Coletivos Humanos na Amazônia. **Teoria e Sociedade**, n.24, v.2, jul., 2017.

Campanelli, V. Telemática. In. Zielinski, S.; Weibel, P.; Irrgang, D. (eds.) **Flusseriana: Na intelectual box**. Minnesota: Univocal, 2015.

Campbell, D. Geopolitics and visibility: sighting the Darfur conflict. **Political Geography**, v.26, n.4, pp.357-382. 2007.

Caputo, S. Towards a transnational history of the eighteenth-century British Navy. **Annales historiques de la Révolution française**, v.397; n.3. 2019.

Carabott, P.; Hamilakis, Y.; Papargyriou, E. (eds.). **Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities**. London: Ashgate, 2015. Disponível parcialmente em: https://books.google.com.br/books?id=EOO1CwAAQBAJ&lpg=PA144&ots=mSAjs_RiT8&dq=Camera%20Graeca%3A%20Photographs%2C%20Narratives%2C%20Materialities%20pdf&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false (Acessado em Julho de 2022).

Caraffa, C. Documentary photograph as objects and originals. In. *The Artefact and its Representations/Das Kunstwerk und seine Representationen*. 2015.

Carretti, E.; Milano, M.; Dei, L.; Baglioni, P. Noninvasive physicochemical characterization of two 19th century English Ferrotypes. **Journal of Cultural Heritage**, v.10, n.4, p.501-508. 2009.

Carter, C. The Development of the Scientific Aesthetic in Archaeological Site Photography?. **Bulletin of the History of Archaeology**, vol. 25, n. 2, pp.1-10. 2015.

Cartier-Bresson, A.; Sicard, M. La Restauration des photographies comme accès à la genèse des oeuvres. **Genesis**, v. 40, 2015. Acessado em 16 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1473> ; DOI : 10.4000/genesis.1473

Casana, J. Satellite Imagery-Based Analysis of Archaeological looting in Syria. **Near Eastern Archaeology**, v.78, n.3, pp.142-152. 2015.

Casana, J.; Kantner, J.; Wiewel, A.; Cothren, J. Archaeological aerial thermography: a case study at the Chaco Erablue J. Community, New Mexico. **Journal of Archaeological Science**, n.45, pp.207-219. 2014.

Castro, E. V. **Metafísicas Canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

Catalhoyuk Research Project. Disponível <http://www.catalhoyuk.com/project/catal-moments> (Acessado em agosto de 2022).

Cattaneo, B.; Chelazzi, D.; Giorgi, R.; Serena, T.; Merlo, C.; Baglioni, P. Physico-chemical characterization and conservation issues of photographs dated between 1890-1910. **Journal of Cultural Heritage**, n.9, p.277-284. 2008.

Chadha, A. Visions of Discipline: Sir Mortimer Wheeler and the Archaeological Method in India (1944–1948). **Journal of Social Archaeology**, v.2, n.3, pp. 378–401. 2002.

Chapman, R.; Wylie, A. (eds.) **Material evidence**: learning from archaeological practice. London: Routledge, 2015.

Cherry-Garrard, A. **The Worst Journey in the World**. London: Constable & Co., 1922.

Chippindale, C.; Taçon, P. S. C. Archaeology of rock art through informed methods and formal methods. In: Chippindale, C.; Taçon, P. S. C. (eds.) **The Archaeology of Rock Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Clark, G.; Barton, C. M. Art as information: explaining Upper paleolithic art in western Europe. **World Archaeology**, nov. 1994.

Clottes, J.; Lewis-Williams, D. **Los Chamanes de la Prehistoria**. Barcelona: Editorial Ariel, 2010 [1996].

Cobb, P. J. The father of American Archaeological Photography, a Review of “John Henry Haynes: A Photographer and Archaeologist in the Ottoman Empire 1881-1900” by Robert G. Ousterhout. **Expedition Magazine**, v.54, n.2, Penn Museum, pp.43-44. 2012.

Cochrane, A., & Russell, I. A. Visualizing archaeologies: A manifesto. **Cambridge Archaeological Journal**, v. 12, n.1, pp. 3–19. 2007.

Codell, J. F. The Aura of Mechanical Reproduction: Victorian Art and the Press. **Victorian Periodicals Review**, v. 24, n. 1, pp.4-10. 1991.

Codling, R. HMS *Challenger* in the Antarctic: pictures and photographs from 1874. **Landscape Research**, vol. 22, no. 2, pp. 191–208, 1997.

_____. Wilderness and aesthetic values in the Antarctic. **Polar Record**, v.37, n.203, pp.337-352. 2001.

Condon, R. G. The History and Development of Arctic Photography. **Arctic Anthropology**, v.26, n.1, p.46-87. 1989.

Connolly, D. Digital Photography in Archaeology. BAJR Practical Guide Series, 2006.

Cook, F. **Through the first Antarctic night: a narrative of the Voyage of the “Belgica” among newly discovered lands and over an unknown sea about the South Pole.** London: Heinemann, 1900.

Cosentino, A. Identification of pigments by multispectral imaging a flowchart method. **Herit. Sci.** 2014.

Costa, L. Review of the analytical techniques used in the characterization of photographic items. In: Costa, L. Morphological and Chemical characterization of tintypes and ambrotypes. Dissertação (Mestrado em Arqueologia e Ambiente) – Universidade de Évora. 2016.

Crane, D. **Scott of the Antarctica: a life of courage and tragedy in the extreme South.** London: HarperCollins, 2005. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/scottofantarctic00cran> (Acessado em agosto de 2022).

Crawford, O. G. S. Air Survey and Archaeology. **The Geographical Journal**, v.61, n.5, pp.342-360. 1923.

Crary, J. **Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [1990].

Christensen, M. C. **FT-IR Techniques for studying the composition and degradation of photographic materials.** Denmark Museum, 2007.

Crockett, C. **Derrida after the End of Writing.** New York: Fordham University press, 2018.

Curtis, G. A. **Drawing, Photography and Digital Imaging: A comparative Study in Rock Art Recording Methodology**. Dissertação (Mestrado em Arte em Estudos Interdisciplinares) – Universidade do Estado de Oregon. 2001.

Çelik, Z. **Displaying the Orient: Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs**. Berkley, Los Angeles and Oxford: University of California Press. 1992.

_____. **About Antiquities: Politics of Archaeology in the Ottoman Empire**. Texas: University of Texas Press, 2016.

Çelik, Z.; Bahrani, Z.; Eldem, E. Introduction: Archaeology and Empire. In. Çelik, Z.; Bahrani, Z.; Eldem, E. (eds.) **Scramble for the Past: A story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753-1914**. Istanbul: SALT/ Garanti Kultur, 2011.

Daguerre, L. J. M., **Historique et description des procedes du Daguerreotype et du Diorama**. Paris: Alphonse Giroux et C., 1839. Disponível em https://archive.org/details/bub_gb_Ae4TAAAAQAAJ (acessado em agosto de 2022).

Daguerreobase Project. **Daguerreotypes: Europe's earliest photographic records**. Daguerreobase Consortium, 2014.

Dallas, C. Archaeological knowledge, virtual exhibitions and the social construction of meaning. **Archeologia e Calcolatori**, v.1, pp.31-63. 2007.

Dallmeyer, T.R. **The Telephotographic Lens**. London: J. H. Dallmeyer, 1892. Disponível em https://archive.org/details/1892Telephotographic_lens-BP22-5/mode/2up (acessado em agosto de 2022).

Daniel, G. E. **The Idea of prehistory**. Cleveland e Nova York: The World Publishing Company, 1963.

_____. **150 years of Archaeology**. London: Duckworth, 1975 [1950].

Danielsson, I. B.; Fahlander, F.; Sjostrand, Y (eds.). **Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations**. Estocolmo: Stockholm University, 2012.

Danielsson, I. B.; Jones, A. M. Introduction. In. Danielsson, I. B.; Jones, A. M. **Images in the Making: Art, process, archaeology**. Manchester: Manchester University Press, 2020. Disponível em amostra para Kindle, em https://www.amazon.com.br/Images-making-archaeology-Archaeology-Material-ebook/dp/B08G1W37DL/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=2YZHYB2G5J6I8&keywords=de+Images+in+the+Making%3A+Art%2C+process%2C+archaeology&qid=1661862201&srefix=de+images+in+the+making+art+process+archaeology%2Caps%2C328&sr=8-1&ufe=app_do%3Aamzn1.fos.25548f35-0de7-44b3-b28e-0f56f3f96147 (Acessado em julho de 2022).

Darwin, C.D.; Darwin, F. (ed.). **The Expression of the emotions in man and animals**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1872].

Davidson, B. **Old Africa Rediscovered**. London: Victor Gollancz Ltd, 1964.

Davidson, I. The Roots of Civilization (Book Review). **American Anthropologist**, vol.95, n. 4, pp. 1027-1028. 1993.

Davis, J. The National Geographic Magazine's portrayals of Antarctica. In. Ludecke, C. (ed.). **Proceedings of the 1st SCAR Workshop on the history of Antarctic Research**. 2007.

Deazley, R.; Patterson, K. **Guidance Note: Copyright in photographs duration**, 2.ed, 2020.

Deleuze, G. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: editora brasiliense, 2012 [1983].

_____. **Cinema 2: The time-image**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989 [1985].

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018 [1968].

Deleuze, G.; Guattari, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

Dellmann, S. To and from the magic lantern: reappering photographic images of the Netherlands in various media. **New Magic Lantern Journal**, v.11, n.3, pp.14-16, dez. 2012.

DeMarrais, E. Introduction: the archaeology of performance. **World Archaeology**, v.46, n.2, pp.155-163. 2014.

Derrida, J. **Margens da Filosofia**. São Paulo: Papyrus, 1991 [1972].

_____. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014 [1967].

Descartes, R. **Princípios da Filosofia**. Lisboa: Edições 70, 1997 [1644].

Di Franco, P. G.; Galeazzi, F.; Vassallo, V. Introduction: Why authenticity still matters today. In: Di Franco, P. G.; Galeazzi, F.; Vassallo, V. (ed.). **Authenticity and cultural heritage in the age of 3D digital reproductions**. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2018.

Dixon, S. M. Illustrating Ancient Rome, or the *Ichonographia* as Uchronia and Other Time Warps in Piranesi's *Il Campo Marzio*. In: Moser, S.; Smiles, S. **Envisioning the Past: Archaeology and the Image**. Oxford: Blackwell publishing, 2005.

Dixon, R. Pictures at an exhibition: Frank Hurley's *In the Grip of the Polar Pack Ice* (1919). **Journal of Australian Studies**, vol. 78, pp. 123–137, 2003.

_____. Travelling mass-media circus: Frank Hurley's synchronised lecture entertainments. **Nineteenth Century Theatre & Film**, vol. 33, no. 1, pp. 60–87. 2007.

_____. **Photography. Early Cinema and Colonial Modernity**. London & New York: Anthem Press, 2013.

Driessen, J. 'Archaeology of a dream': The reconstruction of Minoan Public Architecture. **Journal of Mediterranean Archaeology**, 12.1, pp.121-127. 1999.

Drygalski, E. The German Antarctic Expedition. **The Geographic Journal**, v.18, n.3, pp.279-282, set. 1901.

_____. **Zum Kontinent des eisigen Sudens**. Berlin: Druck und Derlag von Georg Reimer, 1904.

Donatelli, M. C. O. F. A visão e o princípio de correspondência e Descartes. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.26-35, jan/jul. 2008.

Donkin, W.F. Photography. In. Godwin-Austen, H. H.; Laughton, J.K.; Freshfield, D. W. **Hints to Travellers: Scientific and General**. London: The Royal Geographical Society, Savile Row, W., E. Stanford, Charing Cross, W., 1883.

_____. Photography. In. Freshfield, D. W.; Wharton, W. J. L. **Hints to Travellers: Scientific and General**. London: The Royal Geographical Society, 1893.

Donkin, W.F.; Thomson, J. Photography. In. **Hints to Travellers: Scientific and General**. London: The Royal Geographical Society, 1901.

Dubois, P. D. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus editora, 2012 [1983].

Durkheim, E. **As regras do método sociológico**. Lisboa: Editorial Presença, 2004 [1895].

Dominci, S. ‘Cyclo-Photographer’, Visual modernity, and the development of Cameras Technologies, 1880-1890. **History of Photography**, v.42, n.1, p.46-60. 2018.

Downing, M. **Herbert Ponting: Picturing the Great White South**. Dissertação (Mestrado em Arte) – University of New York. 2014.

E. & H.T. Anthony & Co. **Illustrated Catalogue** of photographic equipments and materials for amateurs. New York: Anthony & Co, 1891. Disponível em <https://archive.org/details/illustratedcatal00ehtaiala> (Acessado em setembro de 2022).

Eastman, K. **Image: Journal of Photography of the George Eastman House**, v. III, n. 09, dez. 1954.

_____. **The Modern way in Picture making**: published as na aid to the amateur photographer. New York: Eastman Kodak Co., 1905. Disponível em

<https://archive.org/details/modernwayinpictu1907east/page/n5/mode/2up> (Acessado em setembro de 2022).

Eco, U. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1990].

Eder, J. M. **Modern Dry Plates or, Emulsion Photography**. New York: E. & H. T. Anthony & Co, 1881. Disponível em <https://archive.org/details/moderndryplates00pritgoog/mode/2up> (acessado em agosto de 2022).

Edwards, E. Anthropology. In. Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**. Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

_____. **The Camera as Historian: amateur photographs and historical imagination, 1885-1918**. Durham & London: Duke University Press, 2012.

Edwards, E.; Hart, J. (eds.) **Photographs, Objects, Histories: On the materiality of images**. New York: Routledge, 2004.

Elkins, J. Art History and Images that are not art. **The Art Bulletin**, v.77, n.4, pp.553-571. 1995.

_____. **Visual Studies: a skeptical introduction**. New York: Routledge, 2003.

Elkins, J. An Introduction to the Visual Studies That Is Not in This Book. In. Elkins, J.; McGuire, K.; Burns, M.; Chester, A.; Kuennen, J. **Theorizing Visual Studies – Writing through the discipline**. New York & London: Routledge, 2013.

Earl, G. Modeling in Archaeology: Computer Graphic and other digital pasts. **Perspectives on Science**, v.21, n.2, pp. 226-244, The Massachusetts Institute of Technology, 2013.

Evans, E. R. G. R. **South With Scott**. London: Collins, 1921. Disponível em <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.124806/mode/2up> (Acessado em agosto de 2022).

Fabian, J. **O tempo e o outro: como a Antropologia estabelece seu objeto**. Petrópolis: Vozes, 2013.

Fabbri, P.; Migliore, T. Ernst Gombrich on the knowledge, theory and analysis of art. In. **Jornal of Art Historiography**, n.5, dec. 2011.

Fabris, A. **O desafio do olhar: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. Vol.1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

Fahlander, F. Articulating stone. The Material practice of petroglyphing. In. Danielsson, I. B.; Fahlander, F.; Sjostrand, Y (eds.). **Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations**. Estocolmo: Stockholm University, 2012.

_____. Articulating relations: A Non-representational view of Scandinavian Rock Art. In. Alberti, B.; Jones, A. M.; Pollard, J. **Archaeology after Interpretation**.

Returning Materials to Archaeological Theory. California: Left Coast Press, 2013.

_____. The Skin I live in. The materiality of body imagery. In. Klevnas, A.; Hedenstierna-Johnsson, C. (eds.). **Own and be Owned**, Archaeological perspectives of the concept of possessions. Stockholm, 2015.

Fatet, J. Recreating Edmond Becquerel's electrochemical actinometer. **Archive des Sciences**, v.51, pp.147-156, 2005.

Felinto, E. Pensamento poético e pensamento calculante: o dilema da cibernética e do humanismo em Vilém Flusser. **Flusser Studies**, n.15, 2012.

_____. Do cruzamento de competências: Vilém Flusser e a Visão da Sociedade telemática. In. Serra, A.; Duarte, R.; Freitas, R. **Imagem, Imaginação, Fantasia – 20 anos sem Vilém Flusser**. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

Felinto, E.; Santaella, L. **O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo**. São Paulo: Paulus, 2012.

Ferguson, Artic and Antarctic. In. Hannavy, John (ed.). **Encyclopedia of Nineteenth Century Photography**, vol. 1. New York: Routledge, 2008.

Fletcher, P. Consuming Modern Art: metaphors of gender, commerce and value in Late-Victorian and Edwardian Art Criticism. **Visual Culture in Britain** v.6, n. 2 p.157–70, 2005.

_____. The Grand tour on Bond Street: Cosmopolitanism and the comercial art gallery in Victorian London. **Visual Culture in Britain**, v.12, n.2, pp.139-153. 2011.

Fletcher, P.; Helmreich, A.; Israel, D.; Erickson, S. Local/Global: Mapping London's Art Market. 2017. Acessado em junho de 2020. Url: https://blogs.getty.edu/iris/dah_fletcher_helmreich_israel_erickson/

Flusser, V. **Lingua e Realidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. **Into Immaterial Culture**. Metaflux, 2015a.

_____. **Comunicologia: Reflexões sobre o futuro**. São Paulo: Martins Fontes, 2015b.

_____. **Filosofia da caixa preta:** Ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações, 2018 [1983].

_____. **Elogio da Superficialidade:** O universo das imagens técnicas. São Paulo: É Realizações, 2019a.

_____. **O mundo codificado:** Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu Editora, 2019b.

_____. **Pós-História:** vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: É Realizações, 2019c.

Folts, J. A.; Lovell, R. P; Z. Junior, F.C. **Manual de Fotografia.** São Paulo: Thomson & Learning, 2007.

Font-Réaulx. France. In. Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography.** Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

Fotiadis, M. Naked Presence and Disciplinary Wording. In. Humphreys, S. C., Wagner, R. G. (eds). **Modernity's Classics.** Berlin: Springer, 2013.

Foucault, M. **Isto não é um cachimbo,** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008 [1973].

_____. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2013a.

_____. **Vigiar e Punir:** Nascimento da Prisão, Petrópolis: Vozes, 2013b [1975].

_____. **As Palavras e as Coisas:** Uma arqueologia das ciências humanas, São Paulo: Martins Fontes, 2016 [1966].

_____. Os Intelectuais e o Poder: Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In. Machado, R. **Microfísica do Poder,** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008

_____. **Os anormais,** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014 [2001].

Fowler, C. **The Emergent Past – A relational realist archaeology of Erly Bronze Age Mortuary practices.** Oxforde: Oxford University Press, 2013.

_____. Relational Typologies, assemblage theory and Early Bronze Age burials. **Cambridge Archaeologica Journal**, v. 27, n. 1, pp.95-109. 2017.

Franco, P. G.; Galeazzi, F.; Vassallo, V. Authenticity and cultural heritage in the age of 3D digital reproductions. McDonald Institute, 2018.

Funari, P. A. Arqueologia no Brasil e no Mundo: origens, problemáticas e tendências. **Cienc. Cult.**, v.65, n.2, apr/jun. 2013.

Gartland, J. W. The Roots of Civilization (Book Reviews). **Library Journal**, dec. 1991.

Gibbon, G. What Does an Observation Mean in Archeology? **Archaeological Papers of the American Anthropological Association**, v.2, n.1, pp.5-10, jan. 1990.

Gascoigne, J. From Bentley to the Victorians: The Rise and Fall of British Newtonian Natural Theology. **Science in Context**, v.2, n.2, pp 219-256. 1988.

_____. The Royal Society and the emergence of Science as na instrument of state policy. **The British Journal for the History of Science**, vol. 32, n. 2, jun, pp.171-184. 1999.

_____. **Cambridge in the age of the Enlightenment: Science, religion and politics from the Restoration to the French Revolution**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____. **Science, Philosophy and Religion in the Age of the Enlightenment**. London: Ashgate Publishing Limited, 2010.

_____. Science and the British Empire from its beginnings to 1850. In. Bennett, B.; Hodge, J.M. **Science and Empire: Knowledge and Networks of Science across the British Empire, 1800-1970**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

German, S. C. Photography and Fiction: The Publication of the Excavations

at the Palace of Minos at Knossos. **Journal of Mediterranean Archaeology**, n.18, v.2, pp.209–30. 2005.

Gernsheim, H. **Creative Photography: aesthetic trends 1839 to modern times**. New York: Bonanza Books, 1974.

Gernsheim, H.; Gernsheim, A. **The History of Photography: from the câmera obscura to the beginning of the modern era**. London: Thames and Hudson, 1969.

Geertz, C. **The interpretation of cultures**. New York: Basic Books, 1973.

Gell, A. **Arte e Agência: Uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2020 [1998].

German, S. C. Photography and fiction: The publication of the excavations at the Palace of Minos at Knossos. **Journal of Mediterranean Archaeology**, v.18, n. 2, pp.209-230. 2005.

Gero, J.; Root, D. Public Presentations and Private Concerns: Archaeology in the Pages of National Geographic. In Gathercole, P.; Lowenthal, D. (eds). **The Politics of the Past**. London: Unwin Hyman, 1990.

Glasberg, E. Camera Artists in Antarctica. **Photomedia: New Zealand Journal of Photography**, 65, pp.21-23, 2007.

_____. Photography on Ice. In. Glasberg, E. **Antarctica as Cultural Critique: The Gendered Politics of Scientific Exploration & Climate Change**. London: Pallgrave Macmillan, 2012.

_____. Scott's Shadow: "Proto Territory" in Contemporary Antarctica. In. Roberts, P.; Watt, L.; Howkins, A. **Antarctica and the humanities**. P. 27-43. London: Palgrave Macmillan, 2016

Giddens, A. **As consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

Gifford-Gonzales, D. You Can Hide, But You Can't Run: Representations of Women's Work in Illustrations of Palaeolithic Life. **Society for Visual Anthropology Newsletter**, vol.9, n.1. 1993.

Gnecco, C. "Escavando" arqueologias alternativas. **Revista de Arqueologia**, v.25, n.2, pp.08-22. 2012.

Goethe, J. W. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013 [1810].

Goldfarb, D. P.; Rodrigues, D. G.; Crossi Filho, O.; Foelker, R. C. A filosofia da ciência em Auguste Comte: desvendando o pensamento comtiano de mal-entendidos históricos. **Inquietudes**, Goiania, vol.3, n.2, ago/dez. 2012.

Gombrich, E. H. **Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation**. London: Phaydon Press, 1984[1956].

González-Ruibal, A. Teoría y Método. In. González-Ruibal. **La Experiencia del Otro: Una introducción a la etnoarqueología**. Madrid: Ediciones Akai, 2003.

_____. The Past is Tomorrow. Towards an Archaeology of the Vanishing Present. **Norwegian Archaeological Review**, vol. 39, n.2. 2006.

_____. De la etnoarqueología a la arqueología del presente. In. Salazar, J.; Azkárraga, J.; Bonet, H. **Mundos tribales: una visión etnoarqueológica**. Museo de Prehistoria de Valencia, 2009.

_____. *Archaeology of the Contemporary Era*. 1st Ed. New York: Routledge, 2019

Gopal, P. **Insurgent Empire: anticolonial resistance and British dissent**. London: Verso, 2019.

Gosden, C. Making sense: archaeology and aesthetics. **World Archaeology**, v.33, n.2, pp.163-167. 2001.

Grayson, K.; Mawdsley, J. Scopic regimes and the visual turn in International Relations: Seeing world politics through the drone. **European Journal of International relations**, v.25, n.2, pp.431-457. 2019.

Green, J.; Teeter, E.; Larson, J. A. (eds.). **Picturing the past: Imaging and imagining the ancient Middle East**. Chicago: University of Chicago, 2012.

Greimas, A. J.; Courtes, J. **Dicionário de semiótica**, São Paulo: Contexto, 2020.

Gibson, C. R. **The Romance of Modern Photography, its Discovery and its achievements**. London: Seeley & Co, 1908. Disponível em <https://archive.org/details/romancemodernph00gibsgoog/mode/2up> (Acessado em agosto de 2022).

Gran, T. **The Norwegian with Scott**: Tryggve Gran's Antarctic Diary, 1910- 1913. London: National Maritime Museum, 1984. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/norwegianwithsco0000gran> (Acessado em agosto de 2022).

Grossman, H. E. Photographing the present, constructed with the past: Pascal Sèbah's Photographic Mediation of Modernisation in Nineteenth-century Greece. In: Carabott, P.; Hamilakis, Y.; Papargyriou (eds.). **Camera Graeca**: Photographs, Narratives, Materialities. Routledge, 2016.

Guha, S. The visual in archaeology: photographic representation of archaeological practice in British India. **Antiquity**, v.76, pp.93-100, 2002.

_____. The camera and the spade: Photography in the making archaeological Knowledge. **Visual Knowledges conference**, 17-20 sep., The University of Edinburgh. 2003a.

_____. Mortimer Wheeler's Archaeology in South Asia and its Photographic Presentation. **South Asian Studies**, v. 19, n. 1, pp. 43-55, 2003b.

_____. Introduction. In: Guha, S. (ed.). **The Marshall Albums: Photography and Archaeology**. Ahmedabad/New Delhi: Mapin/Alkazi Collection of Photography, 2010.

_____. Visual Histories, Photography and Archaeological Knowledge. In: Allana, R. (ed.). **Depth of Field: Photography as Art and Practice in India**. New Delhi: Lalit Kala Akademi, 2012a.

_____. Material Truths and Religious identities. In: M. Dodson (ed.) **Banaras: Urban History, Architecture, Identity**. London: Routledge, 2012b.

_____. Beyond representations: photography in archaeological knowledge. **Complutum**, vol.24, n. 2, pp.173-188. 2013a.

_____. Photographs and Archaeological Knowledge, **Ancient Asia**, vol. 4, n.4, pp.1-14. 2013b.

Guldin, R. Um “profeta das tecnologias da informação” – A atualidade da obra de Vilém Flusser sobre teoria midiática. In. Serra, A.; Duarte, R.; Freitas, R. **Imagem, Imaginação, Fantasia** – 20 anos sem Vilém Flusser. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

Guly, H. R. Psychology during the expeditions of the heroic age of Antarctic exploration. **History of Psychiatry**, vol. 23, no. 2, pp. 194–205. 2012.

Gumbrecht, H. U. **Nosso Amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. **Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

_____. A história das mídias como evento da verdade: sobre a singularidade da obra de Friedrich A. Kittler. In. Kittler, F.A. **A verdade do mundo técnico: Ensaios sobre a genealogia da atualidade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

Gumerman, G. J.; Phillips Jr., D. A. Archaeology beyond Anthropology. **American Antiquity**, vol. 43, n. 2, apr., pp.184-191. 1978.

Haber, A. Violencia Epistémica y acción política. **Al Outro lado del vestígio: políticas del conocimiento y arqueología indisciplinada**. Popayán: Universidad del Cauca, 2016.

Haddelsey, S. **The ‘Heroic’ and ‘Post-Heroic’ Ages of British Antarctic Exploration: A consideration of differences and continuity**. Tese (Doutorado) – University of East Anglia, 2014.

Hamilakis, Y. Arqueologia y sensorialidade. Hacia una ontología de afectos y flujos. **Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, v.9, n.1. 2015.

_____. Sensorial Assemblages: Affect, Memory and Temporality in Assemblage Thinking. **Cambridge Archaeological Journal**, v.27, n.1, pp.169-182. 2016.

_____. From fields of discourse to fields of sensoriality: rethinking the archaeological record. In: Boyd, M. J.; Doonan, R. C. P. **Far from Equilibrium: na Archaeology of Energy, Life and Humanity**. London: Oxbow books, 2021.

Hamilakis, Y., Ifantidis, F. Photo Essay: The Other Acropolises: Multi-Temporality and the Persistence of the Past. In Graves-Brown, P.; Harrison, R. (eds), **The Oxford Handbook of the Archaeology of the Contemporary World**, 759–80, Oxford: Oxford University Press, 2013.

_____. The Photographic and the Archaeological: The ‘Other Acropolis’. In: Carabott, P.; Hamilakis, Y.; Papargyriou (eds.). **Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities**. Routledge, 2015.

Hamilakis, Y.; Jones, A. M. Archaeology and Assemblage. **Cambridge Archaeological Journal**, v.27, n.1, pp. 77–84. 2017.

Hamilakis, Y., Anagnostopoulos, A., Ifantidis, F. Postcards from the Edge of Time: Archaeology, Photography, Archaeological Ethnography (A Photo-Essay). **Public Archaeology**, v.8, pp. 283–309. 2009.

Hampton, M. New Journalism, Nineteenth-Century. In: Donsbach, W. (org.) **The International Encyclopedia of communication**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

Hanke, M. M. Materialidade da Comunicação – Um conceito para a Ciência da Comunicação. **V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**, 2005.

Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**. Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

_____. Parkes, Alexander (1813-1890). In. Hannavy, John (ed.). **Encyclopedia of Nineteenth Century Photography**, vol. 1. New York: Routledge, 2008.

Haraway, D. J. **Modest_Witness@**. London: Routledge, 1997.

_____. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n.5, pp.07-41. 1995.

_____. The Persistence of vision, In. Mirzoeff N. **The Visual Culture Reader**, p. 191 – 198, London & New York: Routledge, 2018.

Harding, C. Snapshot Photography. In. Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**. Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

Harris, M. **The Rise of Anthropological Theory: A history of Theories of Culture**. 1968.

Harrison, R. Scratching the surface: reassembling na archaeology *in* and *of* the present. In A. Alfredo González-Ruibal (ed.) **Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity**. London: Routledge, 2013.

_____. Arqueologias de futuros e presentes emergentes. **Vestígios** – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, vol.12, n.2, jul/dez. 2018.

Harrison, F. G. S. **A History of Photography: A practical guide and na introduction to its latest developments**. New York:Scovill Manufacturing Company, 1887. Disponível em <https://archive.org/details/historyofphotogr1887harr/mode/2up> (acessado em agosto de 2022).

Haskins, K. **The Art-Journal and the fine art publishing in victorian England, 1850-1880**. London & New York: Routledge, 2017. Disponível em

<https://books.google.com.br/books?id=9DwrDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> (Acessado em Agosto de 2022).

Hayes, J. G. **The Conquest of the South Pole**. London, 1932.

Hawass, Z.; Saleem, S. **Scanning the Pharaohs: Ct Imaging of the New Kingdom Royal Mummies**. New York e Cairo: The American University in Cairo Press, 2016.

Haworth-Booth, M. **The Golden Age of British Photography, 1839-1900**. Philadelphia: Brand, 1984. Disponível (mediante empréstimo) em https://archive.org/details/goldenageofbriti0000unse_u9m6 (Acessado em agosto de 2022).

Headland, R. K. **An Antarctic Chronology: Data and Publications**. 2000.

_____. **A Chronology of Antarctic Exploration: A synopsis of events and activities from the earliest times until the International Polar Years**. London: Bernard Quaritch, 2009.

Helbig, D. K. La trace de Rome? Aerial photography and archaeology in mandate Syria and Lebanon. **History of Photography**, n.40, v.3, pp.283-300. 2016.

Helmreich, A. The art Market and the spaces of sociability in Victorian London. **Victorian Studies**, v.59, n.3, pp.436-449. 2017.

Hemmings, A.D. Exploring Antarctic Values. **Scar Social Sciences action group**, dec/2011.

_____. Re-justifying the Antarctic Treaty System for the 21st century: rights, expectations and global equity. In. Powell, R.; Dodds, K. (eds.). **Polar Geopolitics:**

Knowledge, Resources and Legal Regimes. Cheltenham/Northampton: Edward Elgar, 2014.

Hemmings, A.; Chaturvedi, S.; Leane, E.; Liggett, D. Wilderness in a time of increasing antarctic nationalism. **SCAR History Expert Group**. Colorado, Boulder, 20-23 may, 2015.

Helpleman-Adams, D.; Gordon, S.; Stuart, E. **The heart of the Great Alone**: Scott, Shackleton and Antarctic photography. London: Royal Collection Enterprises, 2009.

Hicks, D.; Beaudry, M. C. (eds.) **The Cambridge Companion to Historical Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Hicks, D.; Mcfadyen, L. (eds.). **Archaeology and Photography**. London: Routledge, 2020.

Hingley, R. Projecting empire: The mapping of Roman Britain. **Journal of Social Archaeology**, v.6, n.3. 2006.

_____. Constructing the nation and empire : Victorian and Edwardian images of the building of Roman fortifications. In. Fogen, T.; Warren, R. *Graeco-Roman Antiquity and the Idea of Nationalism in the 19th Century*. London: De Gruyter, 2016.

Hitchcock, L. A. Postcards from the Edge: Towards a self-reflexive reconstruction of Knossos. **Journal of Mediterranean Archaeology**, v.12, n.1, pp.128-133. 1999.

Hirsch, R. **Seizing the Light**: a social and aesthetic history of photography. London: Routledge, 2017.

Hissa, S. **O Passado Presente: A fotografia documental na pesquisa e no pensamento arqueológicos.** Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

_____. **Tempo e Arqueologia: experiências materiais e imateriais de Antártica.** Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

_____. A fotografia arqueológica: entre a mimese e a criação. **Habitus.** Goiânia, v.13, n.2, p.71-88, jul/dez. 2015.

_____. Dando tempo ao tempo, na arqueologia. **Revista de Arqueologia**, vol.29, n.1. 2016.

Hodder, I. Epilogue. In. Buchli, V.; Lucas, G. (eds.) *Archaeologies of the contemporary past.* London & New York: Routledge, 2001.

Hodder, I.; Hutson, S. **Reading the Past: Current approaches to interpretation in Archaeology.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003 [1986].

Howe, K. S. Teynard, Félix (1917-1892). 1384 In. Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography.** Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

Huntford, R (ed.), **The Amundsen photographs.** London: Hodder & Stoughton, 1987. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/amundsenphotogra0000amun> (Acessado em agosto de 2022).

Huntford, R. **The Last Place on Earth: Acott and Amundsen's race to the South Pole.** New York: The modern Library, 1999.

_____. **Race for the South Pole: The expedition diaries of Scott and Amundsen.** New York: Continuum, 2010.

Huhtamo, E.; Parikka, J. Na Archaeology of Media Archaeology. In. Huhtamo, E.; Parikka, J. (eds.) **Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications**. California: University of California Press, 2011.

Humphrey, S.D. **American handbook of the daguerreotype**. New York: Arno Press, 1973 [1858]. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/americanhandbook0000hump/mode/2up> (Acessado em agosto de 2022).

Ifantidis, F. A Figurine and its Scale, a Scale and its Figurine. **Internet Archaeology**, n.39. 2015.

Inglesby, P. J. Button-pressers versus picture-makers: The social reconstruction of amateur photography in the late 19th century U.S.. **Visual Sociology**, vol. 5, no. 1, pp. 18–25. 1990.

Isnardis, A. **Pichações e Pichadores na cidade de Belo Horizonte**. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

_____. Pinturas Rupestres Urbanas: uma etnoarqueologia das pichações em Belo Horizonte. **Revista de Arqueologia**, vol. 10, pp.143-161. 1997.

Irigaray, L. Plato's *Hystera*. In. **Speculum of the other Woman**. New York: Cornell University Press, 1985.

Irrgang, D. Telepresença. In. Zielinski, S.; Weibel, P.; Irrgang, D. (eds.) **Flusseriana: Aa intelectual box**. Minnesota: Univocal, 2015.

Jackson, K. The Tit-Bits Phenomenon: George Newnes, New Journalism and the Periodical Texts. **Victorian Periodicals Review**, vol. 30, n. 3, pp.201-226. 1997.

Jakobs, S. Landscape. In. Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**. Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

_____. Thomson, John (1837-1921). In. Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**. Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

Jay, M. In the empire of the gaze: Foucault and the denigration of vision in twentieth-century French thought. In. Hoy, D. C. (ed.) **Foucault: A critical reader**. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

_____. Scopic Regimes of Modernity. In. Foster, H. (ed.). in **Vision and Visuality**, Seattle: Bay Press, 1988.

Jones, A. A. **Scott's forgotten surgeon: Dr. Reginald Koettlitz, polar explorer**. Caithness: Whittles Publishing, 2011.

Jones, A. M. The Art of Assemblage: Styling Neolithic Art. **Cambridge Archaeological Journal** , v.27, n.1, pp. 85–94. 2017.

Jones, M.H. **The Last Great Quest: Captain's Scott Antarctic Sacrifice**. Oxford, 2003.

_____. Why do we still remembre Scott of the Antarctic. **ACME**, v.LXV, n. 3. 2012.

Joyner, C. C.; Theis, E. R. **Eagle over the Ice: The U.S. in the Antarctic**. University Press of New England, 1997.

Keltie, J.S. The Polar Campaign. **The North American Review**, v.178, n.568. 1904.
Disponível em <https://archive.org/details/jstor-25119539> (Acessado em agosto de 2022).

Klynne, A. Reconstructions of Knossos: Artists' Impressions, Archaeological Evidence and Wishful Thinking. **Journal of Mediterranean Archaeology**, v.11., n.2, pp. 206-229. 1998.

Kingsford, R. J. L. **The Publishers Association**, 1896-1946. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/publishersassoci0000king> (Acessado em agosto de 2022).

Kingsley, H. Fixing, Processing and Washing. In. Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**. Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

Kininmonth, K. The growth, development and management of J. & P. Coats Ltd, c.1890-1960: Na analysis of strategy and structure. **Business History**, v.48, n.4, pp.551-579. 2006.

Kirby, V. **Telling Flesh – The substance of the corporeal**. New York: Routledge, 1997.

_____. **Quantum Anthropologies – Life at large**. Durham & London: Duke University Press, 2011.

_____. Initial Conditions. **Differences**, v.23, n.3. 2012.

_____. Human Exceptionalism on the Line. **SubStance**, vol.43, n.2, 134, pp.50-67. 2014.

Kittler, F. **Discourse Networks 1800/1900**. Stanford: Stanford University, 1990 [1985].

_____. **Mídias Ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016 [2002].

_____. Prefácio. In. Flusser, V. **Comunicologia: Reflexões sobre o futuro**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. **A verdade do mundo técnico: ensaios sobre a genealogia da modernidade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

_____. **Gramofone, filme, typewriter**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019 [1986].

Klamm, S. Migurski, Karol Josef (active 1850s-1870s) In. Hannavy, John (ed.). **Encyclopedia of Nineteenth Century Photography**, vol. 1. New York: Routledge, 2008.

Knappett, C. Photographs, Skeuomorphs and Marionettes. **Journal of Material Culture**, vol. 7, n. 1, pp. 97-117. 2002.

Krauss, R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. **Art Journal**, vol. 42, n.4, pp.311-319. 1982.

Kristensen, T. M. Archaeological engagements: New media and beyond. **European Journal of Archaeology**, v.10, n.1, pp.73-91. 2007.

Kossoy, B. **Os Tempos da Fotografia: o Efêmero e o Perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014 [2007].

Lagrou, E. A fixidez da forma. In. **A fluidez da forma: Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

Larson, E. J. **An empire of ice: Scott, Shackleton, and the Heroic Age of Antarctic science**, New Haven: Yale University Press, 2011.

Larson, E. J. **Um império de gelo: Scott, Shackleton e a idade heróica da ciência na Antártica**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

Latour, B. Visualization and Cognition: thinking with eyes and hands. **Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present**, V.6, PP.1-40, 1986.

_____. Drawing things together. In. Lynch, M.; Woolgar, S. (eds.). **Representation in Scientific Practice**. London: The MIT Press, 1988.

_____. **Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica**, Rio de Janeiro: 34, 1994.

_____. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**, Bauru: EDUSC, 2002.

Lashly, W.; Ellis, A. R (ed.). **Under Scott's Command: Lashly's Antarctic Diaries**. New York: Taplinger Publishing Company, 1969. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/underscottscomma00lash/page/6> (Acessado em agosto de 2022).

Leane, E. **Antarctica in Fiction: Imaginitive narratives of the far South**. New York: Cambridge University Press, 2012.

_____. Antarctic Diaries and Heroic Reputations: Changing the subject. In. Roberts, P.; Watt, L.; Howkins, A. **Antarctica and the humanities**. P. 27-43. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Le Guern, N. **The Contribution of the European Kodak Research Laboratories to Innovation Strategy at Eastman Kodak**. Tese (Doutorado em História da Fotografia) - De Montfort Unviersity. 2017.

Leihy, R. I.; Coetzee, B. W. T.; Morgan, F.; Raymond, B.; Shaw, J.D.; Terauds, A.; Bastmeijer, K.; Chown, S. Antarctica's wilderness fails to capture continent's biodiversity. **Nature**, 7817, pp.567-571, Jul, 2020.

Leman, G. The Roots of Civilization (Book Review). **Leonardo**, v.9, n.1, pp.72-73. 1976.

Lesure, R. G. Linking theory and evidence in an Archaeology of Human Agency: Iconography, Style, and Theories of embodiment. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v.12, n.3. 2005.

Lewis-Williams, J. D. Dra. Patricia Vinnicombe. **The South African Archaeological Bulletin**, v.58, n.177, p.46-47. 2003.

_____. The Evolution of Theory, Method and Technique in Southern African Rock Art Research. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v.13, n.4, pp.343-377. 2006.

_____. The Syntax and function of the Giant's Castle Rock Paintings. **South African Archaeological Bulletin**, n.27, pp.49-65. 1972.

Librici, P. **Restoration of Amunsen's Lantern Slides: The polar explorations between history and public lectures**. Nardini Editore, 2017. Parcialmente disponível em https://books.google.com.br/books?id=0osmDwAAQBAJ&newbks=1&newbks_redir=0&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false (Acessado em agosto de 2022).

Lindsay, J. G.; Parsons, J. H. **Photographic optics and colour photography: including câmara, cinematograph, optical lantern, and the theory and practice of image formation**. London: Ward & Co, 1909. Disponível em <https://archive.org/details/b21287223/mode/2up> (Acessado em agosto de 2022).

Locke, J. **Ensaio Acerca do Entendimento Humano**. São Paulo: Nova Cultural, 1999 [1689].

Lockyear, K. Site Photography in the digital age. Não publicado. 2010. Disponível em https://www.academia.edu/36929546/Site_photography_in_the_digital_age (Acessado em junho de 2020).

Lopes, M. C. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. **Revista Redescições**, Ano 1, n.4. 2010.

Lucas, G. **Understanding the Archaeological Record**. New York: Cambridge University Press, 2012

Lucas, G.; Olivier, L. **Conversations about time**. London and New York: Routledge, 2022.

Luján, L. L. The first steps on a Long Journey: Archaeological Illustration in Eighteenth-Century New Spain. In: Pillsbury, J. (ed.) **Past Presented: Archaeological Illustration and the Ancient Americas**. Washington: Dumbarton Oaks, 2012.

Lüdecke, C. Scientific collaboration in Antarctica (1901–04): a challenge in times of political rivalry. **Polar Record**, vol. 39, no. 1, pp. 35–48. 2003.

_____. Exploring the unknown: History of the first German South Polar Expedition 1901–1903;. In Fütterer, D.K.; Damaske, D.; Kleinschmidt, G.; Miller, H.; Tessensohn, F. (eds) **Antarctica**. Springer, Berlin, Heidelberg: Springer, 2006.

Lund, H. Ø. The South Pole in 'Tasmanian Views'. **The National Library Magazine**, pp.21-23, set. 2010.

Lynch, D. The worst location in the World: Herbert G. Ponting in the Antarctic, 1910-1912. **Film History**, vol.3,n.4, pp.291-306. 1989.

Lyons, C. L.; Papadoulos, J. K.; Stewart, L. S. **Antiquity and Photography: Early views of Ancient Mediterranean Sites**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.

Maddison, B. *Researching the history of the Antarctic workers*. 2011.

_____. *Class and Colonialism in Antarctic Exploration, 1750-1920*. London: Pickering & Chatto, 2014.

_____. *Indigenising the heroic era of Antarctic exploration*. In. Leane, E.; McGee, J. (eds). **Anthropocene Antarctica: Perspectives from the humanities, law and social sciences**. London & New York: Routledge, 2020.

Maddox, R. L. An Experiment with gelatin-bromide. **The British Journal of Photography**, pp.422-423. 1871.

Manderson, D. Chronotopes in the scopic regime of sovereignty. **Visual Studies**, v.32, n.2, pp.167-177. 2017.

Manidakis, D. *Archaeological artefact photography: Documenting objects, process or theories?* **CIDOC**: Heraklion, Crete, Greece, 2018.

Mannoni, L. **A grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Editora Unesp, 2003 [1995].

Marien, M. W. **100 Ideas that changed photography**, London: Laurence King, 2020

Marin-Viadel, R. Everything means Something: The Archaeological excavation of the Temple of Millions of Years of Thutmose III from the point of view of contemporary visual arts. In. Álvarez, M.S.; Miñarro, A.J. (eds.). **The Temples of Million of Years in Thebes**. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015.

Markham, C. R.; Holland, C. (ed.). **Antarctic Obsession**: A personal narrative of the origins of the British National Antarctic Expedition 1901-1904. Erskine Press, 1986. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/antarcticobsessi0000mark/page/n5/mode/2up> (Acessado em Agosto de 2022).

Martins, R. A.; Silva, C. C. As pesquisas de Newton sobre a luz: uma visão histórica. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v.37, n. 4. 2015.

Marques, J. O. A. Berkeley e o problema de Barrow. **Cad. Hist. Fil. Ci.**, Campinas, Série 3, v. 18, n. 2, p. 419-445, jul.-dez. 2008.

Marx, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008.

_____. **As lutas de classes na França**. São Paulo: Boitempo editorial, 2012 [1850].

_____. **O Capital**. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013 [1867].

Marymor, L. **Paleolithic Rock Art**: A Worldwide literature survey extracted from the Rock Art Studies Bibliographic Database for the years 1864-2017. **Arts**, n..7, v.14. 2018.

_____. **Rock Art Dissertations and Theses**, a literature survey extracted from the Rock Art Studies Bibliographic Database for the years 1927-2019. 2020. Não publicado.

Matos, O. Imagens sem objeto. In. Novaes, A. (org.). **Rede Imaginária: Televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Disponível em <https://artepensamento.ims.com.br/item/imagens-sem-objeto/> (Acessado em agosto de 2022).

Mattinson, D. Aerial Photography. . In. Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**. Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

Maxwell, A. **Colonial Photography & Exhibitions**. London: Leicester University Press, 2000.

Mazierski, D.; Dryer, M. Illustrating Artifacts using digital rendering techniques. **JBC**, vol. 35, n.2. 2009.

Mcclelland, A.; Bulat, E.; Bernier, B.; Murphy, E. Specular Reflection FTIR: A non-contact method for analyzing coatings on photographs and other cultural materials. **Journal of the American Institute for Conservation**, v.59, n.3, p.1-14. 2019.

McGuire, R. H. A consideration of Style in Archaeology. 1981.

McLuhan, M. **Understanding Media: the etensions of man**. Gingko Press, 2003 [1944].

Medina-González, I.. Structuring the notion of 'ancient civilisation' through displays: semantic research on early to mid-nineteenth century British and American exhibitions of Mesoamerican cultures. Tese (Doutorado em Arqueologia) – University College of London. 2011.

Mees, C.E.K.; Sheppart, S.E. **Investigations on theory of the photographic process**. London: Longmans, Green, and Co, 1907. Disponível em <https://archive.org/details/investigationson00shepuoft> (acessado em agosto de 2022).

Mendes, A.S.A. **Estudo para a estabilização de negativos em gelatina e brometo de prata com suporte em vidro**. Dissertação (Mestrado em Conservação e Restauro). Universidade Nova de Lisboa. 2015.

Metz, C. **Psychoanalysis and the Cinema: The Imaginary Signifier**. Oxford: Pallgrave Macmillan, 1982.

Millar, P. **Camera Artist in Antarctica: Herbert Ponting's images of Scott's last expedition**. Bacharelado (Estudos Antárticos) – Universidade da Tasmania. 2009.

_____. A person separate: H. P. Ponting – Photographer on Scott's last expedition. **The Polar Journal**, v.1, n.1, pp.76-86. 2011.

_____. **Filtering 'ways of seeing' through their lenses**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – University of Tasmania. 2013.

_____. The tension between emotive/aesthetic and analytic/scientific motifs in the work of amateur visual documenters of Antarctica's Heroic Era. **Polar Record**, v.53, n.270, p.245-256. 2017.

Mills, W.; Headland, R. The Shackleton Memorial Library at the Scott Polar Research Institute: a new international resource for the study of the polar regions. (Poster). **IAMSLIC Conference Proceedings**. 1998.

Mitchell, W.J.T. What is an Image? **New literary history**, v.15, n.3, p.503-537. 1984.

_____. **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986.

_____. The Pictorial Turn. In. **Picture Theory**, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

_____. **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

_____. Showing Seeing: a critique of visual culture. **Journal of visual culture**, vol.1, n.2, p.165-181. 2002.

_____. O que as imagens realmente querem? In. Aloia, E.(org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autentica editora, 2017.

_____. **Image Science: iconology, visual culture, and media aesthetics**, Chicago: The University of Chicago Press, 2018 [2015].

Mitman, G. Cinematic Nature: Hollywood technology, popular culture and the American Museum of Natural History. **Isis**, v.84, n.4, pp.637-661. 1993.

Molyneaux, B. L. Formalism and Contextualism: Na historiography of Rock Art Research in the New World. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Trent. 1977.

_____. **The Cultural life of images: Visual representation in Archaeology**. London: Routledge, 1997.

_____. The history of rock art as the history of perception in archaeology. In. Society for American Archaeology 63rd Annual Meeting, Seattle, 1998.

_____. Fighting with pictures: the archaeology of reconstructions. **Journal of Mediterranean Archaeology**, vol. 12, n. 1, pp.134-136. 1999.

Moraes Filho, E. **Comte**. São Paulo: Ática, 1989.

Morgan, C. Analog to Digital: Transitions in Theory and Practice in Archaeological Photography at Çatalhöyük. **Internet Archaeology**, v.42. 2016.

Morgan, C.; Wright, H. Pencils and Pixels: Drawing and Digital Media in Archaeological Field Recording. **Journal of Field Archaeology**, v.43, n.2. 2018.

Morgan, C.; Eve, S. DIY and digital archaeology: what are you doing to participate? **World Archaeology**, v.44, n.4. 2012.

Morgan, C.; Scholma-Mason, N. Animated GIFs as expressive visual narratives and expository devices in Archaeology. **Internet Archaeology**, n.44. 2017.

Moro Abadia, O.; Gonzalez Morales, M. R. L'art Bourgeois de la fin du XIXe siècle face à l'art mobilier Paléolithique. **L'anthropologie**, v. 107, pp.455-470. 2003.

_____. 1864-1902: El reconocimiento del arte paleolítico. **Zephyrus**, n.57, pp.119-135. 2004.

_____. Hacia una historia crítica del Arte Paleolítico: La historia social de las ciencias sociales como paradigma. **Espacio, tiempo y forma**. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología, t.1, pp.123-134. 2008.

_____. Paleolithic Art: A Cultural History. **J. Archaeol Res**, v.21, pp.269-306. 2013.

_____. Rethinking the Structural Analysis of Paleolithic Art: New Perspectives on Leroi-Gourhan's Structuralism. **Cambridge Archaeological Journal**, v.25, n.3, pp.657-672. 2015.

Moser, S. Visual representation in Archaeology: Depicting the Missing-link in Human Origins. In. Baigrie, B. (ed.). **Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems concerning the use of Science in Art.** Toronto: University of Toronto Press, 1996.

_____. **Ancestral Images: The Iconography of Human Origins.** New York: Cornell University Press, 1998.

_____. Archaeological representation: the visual conventions for constructing knowledge about the past. In. Hodder, I. (ed.) **Archaeological Theory Today.** Cambridge: Polity Press, 2001.

_____. Archaeological representation: The consumption and creation of the past. In. *The Oxford Handbook of Archaeology.* Oxford: 2008.

_____. The Devil is in the detail: Museum displays and the creation of knowledge. **Museum Anthropology**, v.33, n.1, pp. 22-32. 2010.

_____. Making Expert Knowledge through the Image. **Isis**, vol.105, n. 01, pp.58-99. 2014.

Moser, S.; Gamble, C. Revolutionary Images: The iconic vocabulary for representing human antiquity. In: Molyneux (ed.), **The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology.** London: Routledge, 1996.

Moser, S.; Smiles, S. **Envisioning the Past: Archaeology and the Image.** Oxford: Blackwell publishing, 2005.

Moyneur, S. Meet the Flintstones - a critical essay on the perpetuation of the 'caveman' stereotype, from the late 1800's to today. *Dissertação (Mestrado em Arqueologia)* – Lund University. 2013.

Mozzini, C. Por um método flusseriano. **Flusser Studies**, 20, 2015.

Mudge, M.; Malzbender, T.; Schroer, C.; Lum, M. New Reflection transformation imaging methods for rock art and multiple-viewpoint display. The 7th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage. **VAST**, 2006.

Mudge, M.; Schroer, C.; Earl, G.; Martinez, K.; Pagi, H.; Toler-Franklin, C.; Rusinkiewicz, S.; Palma, G.; Wachowiak, M.; Ashley, M.; Matthews, N.; Noble, T.; Dellepiane, M. Principles and Practices of Robust, Photography-based digital Imaging techniques for Museums. The 11th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage, **VAST**, 2010.

Murray, J.; Marston, G. **Antarctic Days**: Sketches of the homely side of Polar life by two of Shackleton's men. London: Andrew Melrose, 1913. Disponível em <https://archive.org/details/AntarcticDaysSk00Murr/page/n11/mode/2up> (acessado em agosto de 2022).

Nadali, D. Interpretations and Translations, performativity and embodied simulation. Reflections on Assyrian Images. In. Lanfranchi, G. B.; Bonacossi, D. M.; Pappi, C.; Ponchia, S. (eds.). **Leggo!**. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012.

_____. When Ritual meets Art. Rituals in the Visual Arts *versus* The visual arts in rituals: the case of Ancient Mesopotamia. In. Ambos, C.; Verderame, L. (eds.). **Approaching Rituals in Ancient Cultures**. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2013.

Navarro, S. Encontros: Arte como Arqueologia, Arqueologia como Arte. In. Carvalho, J. C. (coord.). **Arte e Ciências em diálogo**. Coimbra: Grácio Editor, 2013.

Nativ, A.; Lucas, G. Archaeology without antiquity. **Antiquity**, pp.1-12. 2020.

Neider, C. **edge of the world**: a personal & historical narrative of exploration, adventure, tragedy & survival. New York: Cooper Square Press, 2001. Parcialmente

disponível em

<https://books.google.com.br/books?id=U1CjKacTbDsC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> (Acessado em agosto de 2022).

Newman & Guardia. **Catalogue and Photographic Guide**. London: Newman & Guardia, 1910. Disponível em

<https://archive.org/details/catalogueofngcam00newm/mode/2up> (Acessado em agosto de 2022).

Nibbelink, D. D. The First Hundred Years are the Hardest – A brief history of Agfa Ansco. **Photogrammetric Engineering**. 1942.

Nicolae, C. I. Archaeology and Photography: from the field to archive. **Revista Anuala de arhitectura, restaurare si arheologie**, Budapest, 2015.

Nieto-Villena, A.; Martinez, J. R.; Cruz-Mendoza, J. A.; Valcárcel-Andrés. Atomic force microscopy as a tool for binder identification in ancient photographic processes. **Surface and Interface Analysis**, v.50, n.4. 2018.

Nieto-Villena, A.; Mendoza, J. R.; Ramirez-Saito, M. A.; Arauz-Lara, J. L. ; Cruz-Mendoza, J.A.; Guerrero-Serrano, A. L.; Ortega-Zarzosa, G.; Solbes-García,A. Exploring confocal microscopy to analyze ancient photography. **Journal of Cultural Heritage**, v.36, pp.191-199, mar-abr. 2019.

Nimura, C. Rock Art and Coastal Change in Bronze Age Scandinavia. In. Danielsson, I. B.; Fahlander, F.; Sjostrand, Y (eds.). **Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations**. Estocolmo: Stockholm University, 2012.

Noohi, S.; Asadian, H. Application of FTIR microscopy to identify some glass plates pf Golestan Palace Photo Archive. **Iranian Conservation Science Journal**, n.1, v.1, p.48-53. 2017.

Nordenskjold, O. **Viaje al Polo Sur**. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1904.

Disponível em <https://archive.org/details/viajealpolosure01skotgoog> (Acessado em agosto de 2022).

Novaes, S.C. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, E. (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998

_____. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, vol. 14, n. 3, pp.455-475. 2008.

Olivier, L. The Archaeology of the contemporary past. In. Buchli, V.; Lucas, G. (eds.) **Archaeologies of the contemporary past**. London & New York: Routledge, 2001.

Olofsson, J. The Vinnicombe Project: A Bird's eye view. **The Digging stick**, v.20, n.1, 2003.

Other Acropolis - The Other Acropolis Collective. Available online: <https://theotheracropolis.com/about/>(accessed 22 December 2017).

Ousterhout, R. Historic photography and Byzantine architecture. In. Varinlioglu, G. (ed.). **Artamonoff: Picturing Byzantine Istanbul, 1930-1947**. Istanbul: Koç University Press, 2013.

Ouzman, S. Archaeology, graffiti and prisons. In. Mizoguchi, K.; Smith, C. (eds.) **Global Social Archaeologies: Making a Difference in a World of strangers**. London: Routledge, 2019.

Pager, H. **The Rock Paintings of the Upper Brandberg**. Part 1. Kohl: Heinrich-Barth Institute, 1989. Disponível em https://www.google.com.br/books/edition/The_Rock_Paintings_of_the_Upper_Brandberg/qj2WDwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&pg=PP1&printsec=frontcover (Acessado em julho de 2022).

Palacio Pérez, E. The Origins of the concept of ‘Paleolithic Art’: Theoretical Roots of an Idea. **J. Archeol Method Theory**, v.20, pp.682-714. 2013.

_____. Construcción y Transformación del concepto de Arte Paleolítico: Las bases teóricas de una idea. Tese (Doutorado) – Universidade de Cantabria, 2016.

Palacio Pérez, E.; Moro Abadía, O. Le Symbole face à L’évolution: André Leroi-Gourhan et L’art Paléolithique. In. **Soulier Ph.**, pp.145-158. 2015.

_____. Influencia del pensamiento etnológico em la interpretación de Leroi-Gourhan del Arte Paleolítico. **Veleia**, n.37, pp.141-156. 2020.

Panofsky, E. **Idea: A evolução do conceito de belo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

Parikka, J. **What is media Archaeology**. Cambridge: Polity Press, 2012.

Pastene, L. A.; Quiroz, D. Na outline of the history of whaling in Chile. 2010.

Papalexandrou, A.; Mauzy, M. The photographs of Alison Frantz: Revealing Antiquity through the lens, **History of Photography**, v.27, n.2, pp.130-143. 2003.

Pauwels, E. Resetting the camera's clock: Sarony, Muybridge & the aesthetics of wet-plate photography. **History and Technology**, 2015.

_____. The art of not posing: Napoleon Sarony and the popularization of pictorial photography. In. Rohrbach, J. (ed.). **Acting out: Cabinet cards and the making of modern photography**. Oakland: University of California Press, 2020.

Pavão, L. **Conservação de Coleções de Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

Pearce, D.; Namono, C.; Mallen, L. Meaning then, meaning now: Changes in the interpretative process in San Rock art studies. In. Mitchell, P.; Smith, B. (eds.). **The Eland's people: New perspectives in the Rock Art of the Maloti-Drakensberg Bushmen** Essays in memory of Patricia Vinnicombe. Wiss University Press, 2009.

Pearson, M. Expedition huts in Antarctica: 1899-1917, **Polar Record**, v. 28, n. 167, p. 261 – 276, apr. 1992.

Peduzzi, L. O. Q. Da física e da cosmologia de Descartes à gravitação newtoniana. Departamento de Física, Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

Peirano, M. G. S. À procura de dragões: Ensino e Pesquisa em Antropologia. In. **Humanidades**, v. 1, n.3. 1992.

Peirce, C.S. What Is a Sign? In. Peirce, C. S. **The Essential Peirce – Selected Philosophical Writings**. Volume 02 (1893-1913) / ed. Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University Press, 1998 [1894].

Pereira, E.; Rubio, T. M.; Barbosa, C. A. P. Documentação digital de arte rupestre: apresentação e avaliação do método em dois sítios de Monte Alegre, Amazônia, Brasil. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belem**, v.8, n.3, p.585-603, set/dez. 2013.

Pétursdottir, Þ; Olsen, B. Imaging Modern Decay: The Aesthetics of Ruin Photography. **Journal of Contemporary Archaeology**, v. 1, n.1, pp. 7–56. 2014.

Perry, S. The Archaeological Eye: Visualization and the Institutionalisation of Academic Archaeology in London. Tese (Doutorado) – University of Southampton, 2011.

_____. Crafting Knowledge with (digital) Visual Media in Archaeology. In **Material Evidence. Learning from Archaeological Practice**, Chapman, R.; Wylie, A. (eds.). London: Routledge, 2015.

Perry, S.; Challis, D. Flinders Petrie and the Curation of Heads. **Interdisciplinary Science Reviews**, v.38, n.3, pp.275-289, set. 2013.

Piccoli, C. 3D reconstruction techniques as research tools in archaeology: the case study of Koroneia, Greece. **TMA**, v.26, n.52, pp.01-06. 2014.

_____. Visualizing antiquity before the digital age: Early and late modern reconstruction drawings of Greek and Roman Cityscapes. In. Kamermans, H.; Bakels, C. (eds.). **Excerpta Archaeologica Leidensia II**. Leiden: Leiden University, 2017.

Piggot, S. Archaeological Draughtsmanship: Principles and Practice. **Antiquity**, XXXIX, pp. 165-176. 1965.

_____. **Ruins in a Landscape:** Essays in antiquarianism. Edinburgh: Edinburgh University press, 1976. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/ruinsinlandscape00pigg> (acessado em agosto de 2022).

_____. *Antiquity Depicted: Aspects of Archaeological illustration.* London: Thames & Hudson, 1978.

Pillsbury, J. Perspectives: Representing the Pre-Columbian Past. In: Pillsbury, J. (ed.). **Past Presented: Archaeological Illustration and the Ancient Americas.** Washington: Dumbarton Oaks, 2012.

Pinheiro, N. A. Tourist Photography. In: Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography.** Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

Pinney, C. A história paralela da antropologia e da fotografia. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem.** Ano 1, n.2, 1996.

_____. The Prosthetic Eye: Photography as Cure and Poison. In Engelke, M. (ed.) **The Objects of Evidence.** Anthropological Approaches to the Production of Knowledge. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

_____. Seven Theses on Photography. **Thesis Eleven**, n. 131, pp. 141-156. 2012.

Pinto, S. Regimes escópicos. Da descontinuidade da visão aos limites da visualidade. **Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França**, pp.462-468. 2014.

Pittman, L. W. Appeasing Netune: The functions of nautical tradiction. **Chrestomathy**, vol. 5, pp.198-226. 2006.

Photo-Era – The American Journal of Photography. Vol. 01, n.3. 1898. Disponível em https://archive.org/details/sim_photo-era-magazine-the-american-journal-of-photography_1898-07_1_3/mode/2up (Acessado em agosto de 2022).

_____. Vol. 34, 1915. Disponível em <https://archive.org/details/photoera34unse/mode/2up> (acessado em agosto de 2022).

Photo-Miniature: a monthly magazine of photographic information. New York & London: Tennant and Ward; Dawabarn & Ward, 1910 - 1912. Disponível em <https://archive.org/details/photominiaturemo1010unse/page/n5/mode/2up> (acessado em agosto de 2022).

Photographic Times, v. XXVI, n. 2, fev. 1895. The Photographic times Publishing association. Disponível em <https://archive.org/details/photographictime2616unse> (acessado em agosto de 2022).

_____.

Ponting, H. G. **The Great White South** – or With Scott in the Antarctic. Duckworth & Co, 1922. Disponível em <https://archive.org/details/greatwhitesouthb00pont/page/n9/mode/2up> (acessado em agosto de 2022).

Porter, B. **Empire Ways**: aspects of British Imperialism. London: i. b. Tauris, 2016.

_____. **The Lion's share**: A history of British Imperialism 1850 to the Present. London: Routledge, 2021.

Portugal, D. B.; Rocha, R. M. Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W.J.T. Mitchell. **Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília, v.12, n.1, jan/abr, pp. 1-17. 2009.

Pritchard, M. Camera Design: 2 (1850). In. Hannavy, John (ed.). **Encyclopedia of Nineteenth Century Photography**, vol. 1. New York: Routledge, 2008.

_____. The Development and growth of British photographic manufacturing and retailing 1839-1914. Tese (Doutorado em *Imaging and Communication Design*) – Universidade de Montfort, 2010.

Ponting, H. **The Great White South**: being an account of experiences with Captain Scott's South Pole expedition and of the nature of life of the Antarctic. New York: Robert M. McBride & Co., 1922. Disponível em: <https://archive.org/details/greatwhitesouthb00pont> (Acessado em agosto de 2022).

Pyne, S. **The Ice**: A Journey to Antarctica. London: The University of Washington Press, 1998.

Querol, M. A.; Hornos, F. A representación de las mujeres en el nuevo Museo Arqueológico Nacional: comenzando por la Prehistoria. **Complutum**, v.26, n.2. 2015.

Quiroz, D. La flota de la sociedade ballenera de Magallanes: historias y operaciones en los mares australes (1905-1916). **Magallania**, v.39, n.1, pp.33-58, 2011.

Rabinow, P. **French modern**: norms and forms of the social environment, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Rampazzi, L.; Brunello, V.; Campione, F. P.; Corti, C. Non-invasive identification of pigments in Japanese coloured photographs. **Microchemical Journal**, .n. 157. 2020.

Rathje, W. L. Modern Material Culture Studies. **Advances in Archaeological Method And Theory**, v.2. 1979.

Ratzel, F. **The History of Mankind**. New York: Macmillan and Co, 1896.

Reck, H. U. Memória. In. Zielinski, S.; Weibel, P.; Irrgang, D. (eds.) **Flusseriana**: Na intelectual box. Minnesota: Univocal, 2015.

Reilly, J. M. **Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints**. Eastman Kodak Company, 1986.

Reinhard, A. Video Game as Archaeological Sites: Treating Digital entertainment as built environments. In. Mol, A. A. A.; Ariese-Vandemeulebroucke, C. E.; Boom, K.H.J.; Politopoulos A. **The Interactive Past – Archaeology, Heritage & videogames**. Leiden: Sidestone Press, 2017.

Reis Filho, O. G.; Morais, I. Autorretrato: a fotografia em *performance*. **Fronteiras – estudos midiáticos**, v.18, n.1, pp.3-13, jan/abr. 2016.

Renfrew, C.; Bahn, P. **Archaeology: Theory, Methods and practice**. Londres: Thames and Hudson Ltd, 2016 [1991].

Reyero, S. G. Los usos de la fotografía em favor de la arqueologia como ciência moderna: Francia 1850-1914. **Cuadernos de Prehistoria y Arqueologia**, v.27, pp.163-182. 2001.

Riffenburgh, B; Cruwys, E. **The Photographs of H.G. Ponting**, London: The Discovery Gallery, 1998.

Riffenburgh, B. **The Myth of the Explorer**: The press, sensationalism, and geographical discovery, London: Belhaven Press, 1993. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/mythofexplorerpr0000riff> (acessado em agosto de 2022).

_____. (ed.) **Encyclopedia of the Antarctic**. Vol, 01. London: Routledge, 2007.

Riggs, C. Shouldering the past: Photography, archaeology, and collective effort at the tomb of Tutankhamun, **History of Science**, n. 55, v.3, pp. 336–363. 2016.

_____. Objects in the photograph archive: Between the field and the museum in Egyptian archaeology. **Museum History Journal**, 2017.

_____. Photographing Tutankhamun: an introduction. In. Riggs, C. **Photographing Tutankhamun**: Archaeology, Ancient Egypt, and the Archive. Londres: Bloomsbury Publishing, 2019a.

_____. Photographing Tutankhamun: Photo-objects and the Archival afterlives of Colonial Archaeology. In. Barnighausen, J.; Caraffa, C.; Klamm, S; Schneider, F; Wodtke, P. (Eds). **Photo-Objects**: On the materiality of photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences. Berlin: Studies 12, 2019b.

Roberts, P. **The European Antarctic**: Science and Strategy in Scandinavia and the British Empire. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Roberts, P. W. C. A Frozen field of Dreams: Science, Strategy and the Antarctic in Norway, Sweden, and the British Empire, 1912-1952. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Stanford. 2010.

Roberts, P.; Paglia, E. Science as national belonging: The construction of Svalbard as a Norwegian space. **Social Studies of Science**, pp.1-18. 2016.

Rose, G.; Tolia-Kelly, D. P. (eds.). *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*. London: Ashgate, 2012.

Rouillé, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

Rouleau, B. K. Dead men do tell tales: Folklore, fraternity, and the Forecastle. **Early American Studies: na interdisciplinar jornal**, v. 5, n. 1, pp. 30-62. 2007.

Rudwick, M. J. S. **Scenes from Deep Time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/scenesfromdeepti0000rudw> (Acessado em julho de 2022).

Russell, I. Images of the past: Archaeologies, modernities, crises and poetics. In. Russel, I. (ed.) **Images, Representations and Heritage: Moving beyond modern approaches to archaeology**. New York: Springer, 2006.

Russel, I.; Cochrane, A. (eds.). **Art/Archaeology: Collaborations, conversations, criticisms** New York: Springer, 2014.

Ryan, J. R. **Picturing empire: Photography and the visualization of the British Empire**, Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Said, E. W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Salerno, E.; Tonazzini, A.; Grifoni, E.; Lorenzetti, G. Analysis of multispectral images in cultural heritage and archaeology. **Journal of Applied and laser spectroscopy**, v.1, n.1. 2014.

Salerno, M. A.; Zarankin, A. En busca de las experiencias perdidas. Arqueología del encuentro entre los loberos y las islas Shetland del Sur (Antártida, siglo XIX). **Vestígios** – Revista Latino-Americana de Aruqeologia Histórica, v.8, n.1, pp.131- 157, jan-jun, 2014.

Samain, E. Um retorno à Câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: Samain, E. (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

_____. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal *La Lumière* (1851-1860). **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v.44, n.2, pp.89-126. 2001.

_____. Antropologia de uma *imagem "sem importância"*. **Ilha - Revista de Antropologia**, Florianópolis, UFSC, v.5, n.1, p. 47-64, jul. 2003.

_____. Parte1 – Pensar por imagens: As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens In. Samain, E. **Como pensam as imagens**, Campinas: Unicamp, 2012.

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

Samz, I. D.; May, S. K.; Smith, C. Etnoarqueología y Arte rupestre em el siglo XXI: De la analogia directa a la redefinición del método arqueológico. **Kobie Serie Anejo**, n.16, pp.163-180, Bilbao. 2017.

Santaella, L. O paradoxal retorno do concreto, **Revista ECO PÓS**, Rio de Janeiro, V 19, nº 01, p. 106 – 116, fev/mar. 2016.

Santaella, L.; Noth, W. **Introdução a semiótica**: passo a passo para compreender os signos e a significação, São Paulo: Paulus, 2017a.

Santaella, L.; Noth W. **Imagem**: Cognição, semiótica, mídia. São Paulo, Iluminuras, 2017b.

Savitt, R.; Ludecke, C. Legacies of the Jackson-Harmsworth expedition, 1894-1897. **Polar Record**, v.43, n.224, pp.55-66. 2007.

Savours, A. M. **Scott's last voyage through the Antarctic camera of Herbert Ponting**. Sidgwick & Jackson: London, 1974. Disponível (mediante empréstimo) em https://archive.org/details/scottslastvoyage0000pont_n6g6 (acessado em agosto de 2022).

_____. Markham, Clements. Riffenburgh, B. **Encyclopedia of the Antarctic**. Vol, 01. London: Routledge, 2007.

_____. **The Voyages of Discovery**. 2013.

Schnapp A. **The Discovery of The Past** – The origins of Archaeology. Spain: Imago Publishing, 1996 [1993].

Schneider, A. Three modes of experimentation with art and ethnography. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v.14, n.1, p.171-194. 2008.

Scott, R. F. **Scott's Last Expedition**. Vol. 01. London: Smith, Elder & Co. 1914. Disponível em <https://archive.org/details/scottslastexpedi01> (Acessado em agosto de 2022).

_____. **Journals**: Captain Scott's Last Expedition. New York: Oxford University Press Inc., 2006.

Scottish National Antarctic Expedition. **Life in the Antarctic**. London/Glasgow: Gowans & Gray, 1907. Disponível em <https://www.biodiversitylibrary.org/item/48347#page/8/mode/2up> (Acessado em agosto de 2022).

Senatore, M. X. Reflexiones sobre arqueología, historia y patrimonio en Antártida. **Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires**, XLV, 2011.

Senatore, M.X.; Zarankin, A. Against the Domain of Master Narratives: Archaeology and Antactic History. In: Gnecco, C.; Langeback, C. (eds). **Against Typological Tyranny in Archaeology**. New York: Springer Science+Business Media, 2014.

_____. Widening the scope of the antarctic heritage: “The ugly, the dirty and the devil” in antarctic history. In. Barr, S.; Chaplin, P. (eds.). **Antarctic History Polar Settlements – Location, techniques and Conservation**. ICOMOS International Polar Heritage Committee: Oslo, 2011.

_____. Historias de um passado em branco: Arqueologia Histórica Antártica. Belo Horizonte: Argumentum, 2007.

Shannon, C.E. The Mathematical Theory of Communication. In. Shannon, C. E. ; Weaver, W. **The Mathematical theory of Communication**. Illinois: University of Illinois, 1998 [1949].

Signorini, R. **A ate do fotográfico**: Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

Simmons, B. Books and Manuals about photography: 1890s . In. Hannavy, J. (ed.) **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**. Vol. 01. New York & London: Routledge, 2008.

Shackleton, E. H. **The heart of the Antarctic**: being the story of the British Antarctic Expedition 1907–1909, vols. I; II. New York: Lippincott, 1909. Disponível em <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.170364> (acessado em agosto de 2022).

_____. Shackleton in the Antarctic: Being the story of the British Antarctic Expedition, 1907-1909. London: William Heinemann, 1911. Disponível em <https://archive.org/details/McGillLibrary-109595-18/page/n3/mode/2up> (acessado em agosto de 2022).

Shanks, M. **Experiencing the Past**: On the character of archaeology. London and New York: Routledge, 2005 [1992].

_____. Photography and archaeology. In: Molyneaux (ed.), **The Cultural Life of Images**: Visual Representation in Archaeology. London: Routledge, 1997a.

_____. Archaeologies of the contemporary past: a photographic paradigm. In: Schnapp, A.; Olivier, L. (eds.) **Une Archéologie du Passé Récent**. Paris, 1997b.

_____. Culture/Archaeology – The dispersions of a discipline and its objects. In: Hodder, I. (ed.). **Archaeological Theory Today**. Cambridge: Blackwell, 2001.

_____. **Ghosts in the Mirror**. Blurb, 2013.

Shanks, M., McGuire, R. H. The Craft of Archaeology. **American Antiquity**, v.61, n.1, pp.75-88, jan. 1996.

Shanks, M.; Svabo, C. Archaeology and Photography: a pragmatology. In: Gonzalez Ruibal, A. (ed.), **Reclaiming Archaeology**: Beyond the Tropes of Modernity: Beyond the Tropes of Modernity. New York: Routledge, 2013.

_____. Mobile media photography: new modes of engagement. In: Larsen, J.; Sandbye, M. **Digital Snaps**: The new face of photography. New York: Tauris, 2014.

Shanks, M.; Rathje, W. L.; Witmore, C. **Archaeology in the making**. New York: Routledge, 2013.

Shanks, M.; Tilley, C. **ReConstructing Archaeology**. London, New York: Routledge, 1992 [1987].

Schapiro, M. Style. In. Kroeber, A. L. **Anthropology Today**: Na Encyclopedic Inventory. Chicago: The University of Chicago Press, 1953.

Shepherd, N. **The Mirror in the Ground**: archaeology, photography and the making of a disciplinary archive. Cape Town: Jonathan Ball Publishers, Centre for Curating the Archive, 2015. Disponível parcialmente em: <https://mirrorintheground.com/> (Acessado em julho de 2022).

Shusterman, R. Photography as Performative Process. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v.70, n.1, p.67-78. 2012.

Simmel, G. A metrópole e a vida mental. In. Velho, O. (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Silva, A. R.; Araujo, A. C. S.; Mello, J. G.; Conter, M. B. Deleuze e a Semiótica Crítica. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**. Disponível em: www.semeiosis.com.br/u/61.

Skelton, J.V. (ed.) **The Antarctic Journals of Reginald Skelton**: Another Little Job for the Tinker. Cheltenham: Reardon Publishing, 2012.

Skladnikiewitz, P.; Hertel, D.; Schmidt, I. The wet collodion process – a scientific approach. **Journal of imaging Science and technology**, vol. 42, n. 5, set/out., pp.450-458. 1998.

Smith, C. Beyond metaphor: archaeology as a social and artistic practice.

Journal of Visual Art Practice, v.15, pp. 270-85. 2017.

Snyder, J. Territorial Photography. In. Mitchell, W.T. **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chiago Press, 2002.

Sofoulis, Z. Frankstein: A worm-moon's story (Cap.03). In. **Through the Lumen: Frankstein and the Optics of Re-Origination**. Tese (Doutorado) – Universidade da California. 1988.

Solometo, J. P.; Moss, J. Picturing the Past: Gender in National Geographic Reconstructions of Prehistoric Life. **American Atiquity**, vo. 78, n. 1, pp.123-146. 2013.

Solomon, A. **Rock Art Incorporated**: Na archaeological and interdisciplinar study of certain human figures in San Art. Tese (Doutorado em Arqueologia). Universidade de Cape Tow, 1995.

Sontag, S. **Against Interpretation and Other Essays**.New York: Picador, 2013 [1966].

_____. **Sobre Fotografia**, São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1977].

Souza, R. L. A ordem e a síntese: aspectos da sociologia de Auguste Comte. **Cronos**, Natal -RN, v.9, n.1, p.137-155, jan/jun. 2008.

Speak, P. Dundee Whaling Expedition (1892-1893). Riffenburgh, B. **Encyclopedia of the Antarctic**. Vol, 01. London: Routledge, 2007.

Spufford, F. **I may be sometime: Ice and the English Imagination**. London: Faber and Faber, 2010.

Sterling, C. Mundane Myths: Heritage and the Politics of the Photographic Cliche. **Public Archaeology**, n.15, v.2-3, pp.87-112. 2017.

Stevenson, B. Richard Leach Maddox, 1816-1902. **Micscape Magazine**, Nov. 2011.

Stewart, J. **Antarctica**: na encyclopaedia. Vol. II. London, McFarland & Company, 1990. Disponível (mediante empréstimo)
<https://archive.org/details/antarcticaencycl0000stew/page/n7/mode/2up> (acessado em agosto de 2022).

Strand Magazine: An Illustrated Monthly. 1891 – 1922. London: Strand, 1891-1922.
Disponível em
<https://archive.org/details/TheStrandMagazineAnIllustratedMonthly/TheStrandMagazine1891aVol.IJan-jun/> (Acessado em agosto de 2022).

Stulik, D.C.; Kaplan, A. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes: **Collodion on Paper**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013.

Summerson, R. M. V. The Protection of Wilderness and Aesthetics Values in Antarctica. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade de Meelbourne, 2013.

Swinney, G. N. From the Arctic and Antarctic to ‘the back parts of Mull’: The life and career of William Gordon Burn Murdoch (1862–1939). **Scottish Geographical Journal**, vol. 119, n. 2, pp. 121-151. 2008.

TAG - Theoretical Archaeology Group Conference – EuroTag. University of Southampton. 14-16 de dezembro de 1992.

Tagg, J. **The Burden of representation**. London: Macmillan, 1988.

Talbot, H. F. **The Pencil of Nature**. London: Longman, Brown, Green and Longmans. 1844. Disponível em <https://archive.org/details/rari-22.-b.-3.69-images/page/n9/mode/2up> (Acessado em agosto de 2022).

Tanner, J.; Osborne, R. Introduction: Art and Agency and Art History. In: Tanner, J.; Osborne, R.(eds). **Art's Agency and Art History**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

Taylor, G. **With the Scott: the silver lining**. London: Smith, 1916.

Taylor, R. Royal Patronage and photography in 1839-1901. In: Dimond, F. **Crown & Camera: The Royal Family and Photography, 1842-1910**. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/crowncameraroyal0000dimo/mode/2up> (Acessado em setembro de 2022).

Taylor, W. W. Archaeology: History or anthropology. In: **A Study of Archaeology**. Carbondale: Center for Archaeological Investigations, 1983 [1948].

Teixeira, M. L. N. *A Farbenlehre de J.W. Goethe (1749-1832) e o problema da visão: do método goetheano de fazer ciência*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – 2015.

The Theoretical Archaeology Group Conference Abstracts. Southampton University, 14-16 Dezembro 1992.

Thomas, A. Creating Contexts: between the archaeological site and Art Gallery. In. Russell, I. A.; Chochrane, A. (eds.). **Art and Archaeology**. New York: Springer, 2014.

Thomas, D. H. **Refiguring Anthropology**: First Principles of Probability & Statistics. Illinois: Waveland Press, 1986 [1976]. Disponível (mediante empréstimo) em <https://archive.org/details/refiguringanthro0000thom/page/n5/mode/2up> (Acessado em julho de 2022).

Thomas, J.S. The politics of vision and the archaeologies of landscape. In. Bender, B. (ed.). **Landscape: Politics and Perspectives**. Berg: Oxford, 1993. Disponível (sob empréstimo) em <https://archive.org/details/landscapepolitic0000unse/page/n5/mode/2up> (Acessado em julho de 2022).

_____. **Time, Culture, Identity**. London: Routledge, 1996.

_____. On the ocularcentrism of archaeology. In. Thomas, J.; Jorge, V. O. **Archaeology and the Politics of Vision in a Post-Modern Context**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

Thomson, J. Photography. In. **Hints to Travellers: Scientific and General**. London: The Royal Geographical Society, 1906.

Thornton, A.; Perry, S. Collection and Production: The History of the Institute of Archaeology through Photography. **Archaeology Internacional**, n.13/14, pp.101-107, 2011.

Thorton-Pickard Photographic Specialties Catalogue. Altrincham: Thorton-Pickard, 1895. Disponível em <https://archive.org/details/catalogueofthorn00thor> (Acessado em setembro de 2022).

Tilley, C. **A Phenomenology of landscape: places, paths and monuments**. Oxford: Berg, 1994.

_____. **Body and Image: Explorations in Landscape Phenomenology**. California: Left Coast Press, 2008.

Tilley, C.; Hamilton, S. Bender, B. Art and representation of the past. **J. Roy. Anthropol. Inst.**, n.6, pp.35-62. 2000.

Tin, T.; Hemmings, A. D.; Roura, R. Pressures on the wilderness values of the Antarctic Continent. **International Journal of Wilderness**, v.14, n.3, 2008.

Tossato, C. R. A função do olho humano na óptica do final do século XVI. **Scientia Studia**, São Paulo, v.3, n.3, p.415-41. 2007.

_____. Os fundamentos da óptica geométrica de Johannes Kepler. **Scientia Studia**, São Paulo, v.5, n.4, p.471-99. 2007.

Towler, J. **The Silver Sunbeam: a practical and theoretical text-book on sun drawing and photographic printing**. New York: Joseph H. Ladd, 1864. Disponível em https://archive.org/details/silversunbeampra00towl_0/page/n5/mode/2up (acessado em setembro de 2022).

Trigger, B. G. **História do Pensamento Arqueológico**. São Paulo: Ed. Odysseus, 2004. [1989].

Valverde, V.; Fernanda, M.; Santoro, K.; George Eastman House **Photographic Negatives: Nature and Evolution of Processes**. Rochester, N.Y.: Advanced Residency

Program in Photograph Conservation, Image Permanence Institute. 2003. Disponível em https://www.imagepermanenceinstitute.org/webfm_send/302.

Van Riper, A.B. **Men Among the Mammoths: Victorian Science and the Discovery of Human Prehistory**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Vasseleu, C. Part I – True Light. In. **Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty**. London: 1998.

Vilches, F. **The Art of Archaeology: Mark Dion and his Dig Projects**. **Journal of Social Archaeology**, n.7. 2007.

Vinnicombe, P. Proposed Scheme for Standard Representation of Colour in Black-and-White Illustrations for publication. **The South African Archaeological Bulletin**, v.18, n.70, pp.49-51, jul. 1963.

_____. Reproducing Rock Art. **The South African Archaeological Bulletin**, v.20, n.78, p.107, jun. 1965.

_____. Recording Rock Paintings. **Man**, New Series, v.1, n.4, pp.559-560, dec. 1966.

_____. Rock-Painting Analysis. **The South African Archaeological Bulletin**, v.22, n.88, pp.129-141. 1967.

_____. Myth, motive and Selection in Southern African Rock Art. **Africa: Journal of the International African Institute**, v.42, n.3, pp.192-204, jul. 1972.

_____. **People of Eland: Rock Paintings of the Drakensberg Bushen as a Reflection of their life and thought**. Pietermaritzburg: Natal University Press, 1976.

_____. On Cultural Exchange and the Interpretation of Rock Art in Southern Africa. **Current Anthropology**, v.37, n.3. 1996.

Vinnicombe, P.; Seddon, J. D. Domestic Animals, Rock-art and Dating. **The South African Archaeological Bulletin**, v.22, n.87, pp.112-113. 1967.

Wagenaar, W. The origins of the lantern: the true inventor of the magic lantern – Kircher, Walgenstein or Huygens. **The New Magic Lantern journal**, v.1, n.3, pp.10-12, mar. 1980.

Wamsley, D.; Barr, W. Early Photographers of the Arctic, **Polar Record**, vol. 32, no. 183, pp. 295–316. 1996.

Watkins, E. I. Liminal Perceptions: Intermediality and the Exhibition of Nonfiction Film. In. Fossati, G.; Lameris, B. .; Jackson, V.; Yumibe, J.; Street, S.; Rongen-Kaynakci, E. (eds.). **The Colour Fantastic: Chromatic Worlds of Silente Cinema**. Netherlands: Amsterdam University Press, 2018a.

_____. Mapping the Antarctic: Photography, Colour and the Scientific Expedition in Exhibition. In. MacDonald, L.; Biggan, C. P.; Paramei, G.V. **Progress in colour studies, cognition, language and beyond**. London: John Benjamin Publishing Company, 2018b.

Watterson, A. Beyond Digital Dwelling: Re-thinking Interpretive Visualisation in Archaeology. **Open Archaeology**, v.1, pp.119-130. 2015.

Weidner, H. R. The Ocean in the Atlantic: British Experience and Imagination in na Imperial Sea, ca. 1600-1800. Tese (Doutorado em História) – University of Virginia. 2014.

Werge, J. **The Evolution of Photography**. London: Piper & Cartier, 1890.

Wess, J.; Withers, C. W. J. Instrument provision and geographical Science: the work of the Royal Geographical Society, 1830-1930. **Notes and Records of the Royal Society**, n.73, pp.223-241. 2019.

White, R. The Roots of Civilization (Book review). **American Antiquity**, vol. 59, n.2, p.392. 1994.

Wickstead, H.; Barber, M. A Spetacular history of survey by flying machine!
Cambridge Archaeological Journal, v.22, n.1, pp.71-88. 2012.

K. Whitman, J. Chen, M. Osterman, The History and Conservation of Glass Supported photographs, George Eastman House & Image Permanence Institute, 2007.

Willey, G.; Phillips, P. American Archaeology and general Anthropological Theory.
Method and Theory in American Archaeology. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

Wilson, B. **Empire of the Deep**: The rise and fall of the British Navy. London: Phoenix Paperbacks, 2014.

Wilson, D. M. **The lost photographs of Captain Scott**: Unseen images from the legendary Antarctic expedition. London: Little Brown, 2011.

Wilson, D. R. **Air Photo Interpretation for Archaeologists**. Stroud: Tempus, 1982.
Disponível (mediante empréstimo) em
https://archive.org/details/airphotointerpre0000wils_j1y2 (Acessado em julho de 2022).

Witmore, C. Symmetrical Archaeology. Excerpts from a manifesto. **World Archaeology**, v.39, n.4, pp.546-562. 2007.

_____. Archaeology and the new materialisms. **Journal of Contemporary Archaeology**, vol. 1, n.2, pp.203-246. 2014.

Woodbury, W. E. **The Encyclopaedic of Photography**. New York: The Scovill & Adams Company of New York, 1896. Disponível em <https://archive.org/details/encyclopdicdict00woodgoog> (acessado em agosto de 2022).

Woods, W. B. Progress as a Sociological Concept. **American Journal of Sociology**, vol.12, n.6, maio, pp.779-821. 1907.

Wright, C. S. ; Bull, C.; Wright P. F. (eds). **Silas: The Antarctic Diaries and Memoir of Charles S. Wright**. Ohio University Press, 1993.

Wright, H. E. Seeing triple: Archaeology, Field drawing and the Semantic Web. Tese (Doutorado em Arqueologia) – University of York, 2011.

Yates, F. A Arte da Memória. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Yusoff, K. **Arresting vision: A geographical theory of Antarctic light**. Tese (Doutorado em Geografia) – Royal Holloway, University of London. 2005.

_____. Antarctic exposure: archives of the feeling body. **Cultural Geographies**, vol. 14, no. 2, pp. 211–233. 2007.

_____. Configuring the field: Photography in early twentieth-century Antarctic Exploration. In. Naylor, S.; Ryan, J. R. **New Spaces of Exploration: Geographies of Discovery in the Twentieth Century**. London, New York: I.B. Tauris, 2010.

Zarankin, A. “A persistência da memória”...Histórias não-lineares de arqueólogos e foqueiros na Antártica. **Revista de Arqueologia**, vol. 27, n.2. pp.35-46. 2014.

Zarankin, A.; Salerno, M. So far, So close. Approaching experience in the study of the encounter between sealers and the South Shetland Island (Antarctica, Nineteenth Century). In. Roberts, P. et al. (eds.) **Antarctica and the Humanities**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Zarankin, A.; Senatore, M. X. Storytelling, Big Fish e Arqueologia; repensando o caso da Antártica. In. Morales, W. F.; Moi, F. P. **Tempos Ancestrais**. São Paulo: Annablume, NEPAB/UESC, 2012.

Zemplén, G. A. **The History of Vision, Colour & Light theories**. Bern: Bern Studies, 2005.

Zielinski, S.; Weibel, P.; Irrgang, D. (eds.) **Flusseriana: Na intelectual box**. Minnesota: Univocal, 2015.

Zhumtor, P. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [1990].

Zourabichvili, F. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**, São Paulo: 34, 2016

Zylinska, J. **A fotografia depois do humano**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.















LIMA LIMA

QUADRICULA 410

NÍVEL: 1 SARATÓ

15/01/13 - 3^o DIA

















LABORATÓRIO DE ESTUDOS
ANTÁRTICOS EM CIÊNCIAS HUMANAS
(UFMG) EM

CONSERVAÇÃO IN SITU DE VESTÍGIOS ORGÂNICOS COM GERUSA DE ALKMIM

Operantar XXXVII | fev. 19

