

A vida exterior das fachadas: fotos e desenhos da rua Crémieux desde o Instagram

The Crémieux street in pictures and drawings: the exterior life and its presentation on Instagram

La vida exterior de las fachadas: fotos y dibujos de la calle Crémieux en Instagram

 <https://doi.org/10.47456/simbitica.v10i2.37734>

Camila Montagner Fama

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestre em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais na mesma instituição, bolsista CNPq. E-mail: camilamontagnerfama@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho recupera referências da antropologia visual e do desenho no trabalho antropológico para pensar o que pode vir a ser a vida exterior das fachadas considerando imagens que apresentam as fachadas da rua Crémieux, localizada em Paris, França, publicadas no Instagram. O artigo compreende uma experimentação com desenhos que reapresentam as fachadas da rua Crémieux como uma composição na qual diferentes seres, organismos e coisas se encontram. Os desenhos buscam dar destaque às fendas pelas quais podem passar o pontual, o provisório e o performativo como componentes da vida exterior das fachadas. A feitura dos desenhos se guiou pelo intuito de seguir na contramão da tendência das mídias sociais de tratar a exterioridade máxima como destino final no qual as fachadas são relegadas a uma presença estanque, passiva e residual.

Palavras-chave: antropologia visual; imagens; Crémieux.

ABSTRACT: The proposal of this article is to recover references from visual anthropology and drawing in anthropological work to think about what the exterior life of facades can be, considering the images which present the facades of rue Crémieux, in Paris, published on Instagram. The article comprises an experimentation with drawings that re-present the facades of Rue Crémieux as a composition in which different beings, organisms and things meet. The drawings were made in order to highlight the cracks through which the timely, the performative and transitional can have its way as components from the exterior life of facades. The act of drawing was guided by the aim to go against the grain of the social media trend to take the maximal exteriority as a final destination on which the facades are demoted to a fixed,

passive and residual presence.

Keywords: visual anthropology; images; Crémieux.

RESUMEN: La propuesta de este artículo es recuperar referencias desde la antropología visual y el dibujo en el trabajo antropológico para pensar lo que puede ser la vida exterior de las fachadas, considerando imágenes que presentan las fachadas de la rue Crémieux, en París, en Instagram. El artículo comprende una experimentación con dibujos que re-presentan las fachadas como una composición en la que se encuentran diferentes seres, organismos y cosas. Los dibujos se realizaron con el fin de resaltar las grietas a través de las cuales lo oportuno, lo performativo y lo transitorio pueden abrirse camino como componentes de la vida exterior de las fachadas. El dibujar se orientó a contrapelo de la tendencia de las redes sociales de tomar la máxima exterioridad como destino final en el que las fachadas se degradan a una presencia fija, pasiva y residual.

Palabras clave: antropología visual; imágenes; Crémieux.



Introdução

Ao localizar o surgimento da etnografia e a multiplicação das técnicas fotográficas e fílmicas a partir do século XIX na Europa, Caiuby Novaes (2009:11) destacou que “a fotografia, o cinema e a ciência assumem seus lugares como instrumentos e disciplina privilegiados para a observação da experiência humana”. A fotografia nessa época era colocada a serviço da observação da experiência de tal modo que não consistia em um exercício de disciplina visual para quem estava atrás das lentes ou se valia de revelações fotográficas na antropologia e nas ciências humanas marcadas pelo evolucionismo. Em vez disso, “a fotografia e o cinema apresentaram as imagens de homens que os europeus pensavam como mais próximos da natureza do que da civilização” (Caiuby Novaes, 2009:12), no que dizia respeito ao registro imagético de outros povos. Essa noção de imagem como instrumento de observação tinha em vista assegurar o distanciamento daquele que observava, reafirmando seu pertencimento à civilização, e identificando unilateralmente aqueles que estiveram em frente às câmeras como estando do lado de lá da fronteira natureza-cultura, funcionando como mais uma marcação dessa fronteira.

As “imagens, especificamente aquelas produzidas ao se valer das modernas técnicas de reprodução, como as fílmicas ou fotográficas (...) pretendem completa identidade (...). Iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência” (Caiuby Novaes, 2008:456). As técnicas fílmicas ou fotográficas, longe de serem instrumentos “simples”, eram tomadas como anteparos nos quais os europeus se fiavam para afirmar a distância entre eles e outros povos, dando vazão a uma ilusão de “transparência” ou observação desinteressada que fez uma diferença significativa no modo como esses povos foram apresentados pela antropologia de cunho evolucionista. Stengers (2002) destaca que certos processos nutrem a confiança do observador nos desdobramentos de seu trabalho, evitando que “duvide das boas razões de sua conduta”. Mas, em vez disso, o que chamamos de distanciamento se valia de técnicas de reprodução como se fossem atestados da pureza de quem observa, certificados de que o mesmo não carregava consigo nenhuma coerção ou contingência, que seu olhar de observador seria tão neutro que poderia muito bem ter vindo de lugar nenhum ou de um lugar não marcado.

Com a Segunda Guerra Mundial, afirma Caiuby Novaes (2008), as preocupações com a imagem como modeladora de comportamentos e incitadora de ações ganham corpo. Margareth Mead se destacaria ao trazer como um compromisso, que a antropóloga assume com quem é filmado, não expor esses últimos a um constrangimento que se ampararia na produção de imagens, nem ser cúmplice da extinção de culturas (Caiuby Novaes, 2009:17). Ela fazia isso ao mesmo tempo em que produzia uma reificação do olhar filme/fotográfico como aquele que vem de lugar nenhum, ao se valer de filmadoras e máquinas fotográficas como aquelas que permitiam salvar

culturas em perigo – de tal modo que fazia sombra sobre questões que diziam respeito à conduta de quem as operava –, e de padrões que podem vir do modo como os filmes e fotografias são feitos e dispostos. Mead considerava que filmadoras e máquinas fotográficas permitiam ao antropólogo atuar de modo a “preservar hábitos e costumes” (Caiuby Novaes, 2009:17) em imagens, tendo em vista que as sociedades que cultivavam esses hábitos e costumes se transformavam pela ação colonial. Caiuby Novaes destaca como o trabalho de Mead foi uma das bases para a antropologia visual, mas que a ênfase que a autora dava à precisão da fotografia como se estivesse ligada à autoinvisibilização do antropólogo deram lugar a uma antropologia visual feita por antropólogos que não foram atraídos pela consideração de que as tecnologias da fotografia e do filme permitem salvar culturas em vias de extinção.

Todavia, a antropologia visual recente, segundo a autora, vem ganhando reconhecimento e atraindo antropólogos para trabalhar com essas tecnologias na medida em que elas podem ser de auxílio para o pensamento e o fazer antropológico. Com isso, a autoinvisibilização priorizada por Mead, em nome do que se acreditava ser um ganho de precisão, perdeu terreno na antropologia visual (Caiuby Novaes, 2009:23). Ao mesmo tempo, a implicação do antropólogo em alianças e problemas que acaba marcando seu trabalho ganha visibilidade na medida em que o mesmo deixa de lado a produção de registros visuais que se pretendem neutros ou desinteressados. Quando o antropólogo não necessariamente se esconde atrás das câmeras e nem se furta de usá-las, outras questões aparecem – sobre, por exemplo, como o antropólogo e sua câmera são recebidos durante o trabalho de campo pelas pessoas que ele quer que apareçam em suas fotografias e filmes –, questões sobre tensões que não dizem respeito somente à recepção de seu trabalho conforme ele é apresentado para apreciação.

Despertar uma curiosidade “benigna” no encontro etnográfico para aquilo que é caro ao antropólogo, por sua vez, foi uma das singularidades que Ramos (2009) destacou que foram trazidas para o seu trabalho quando se pôs a desenhar em campo e trabalhar com o desenho também quando está a frequentar lugares de modo frugal. Segundo o autor, uma das razões que o levam a desenhar e fazer do desenho parte da pesquisa antropológica é o uso da atividade como uma “janela para o diálogo” durante o trabalho de campo. No entanto, Ramos (2009:149) fez questão de ressaltar que essa curiosidade benigna não é garantida nem necessariamente acompanha o desenho para onde quer que ele vá depois, como ele mesmo escreve: “tendo a fazer vasto uso, ainda que com prudência, de modos gráficos de registrar e interpretar minhas experiências em campo”. Assim, o antropólogo que se implica no modo como apresenta sua pesquisa e deixa seu trabalho ainda em andamento exposto remete a uma “transparência” que não é ilusória, mas praticada de modo contingente. No trabalho de Ramos, essa implicação e “transparência” contingente se dá de tal modo que as pessoas que estão sendo desenhadas ou que informam ao antropólogo algo que ele transforma em desenho

têm um certo acesso ao seu trabalho na medida em que ele é feito na presença delas. Esse acesso é parcial na medida em que se estende, pelo menos, durante uma parte do intervalo no qual ele prepara o desenho¹. Entretanto, essas atitudes não tornam o desenho no trabalho antropológico necessariamente um dissipador de tensões ou algo que será recebido de bom grado quando e onde quer que o antropólogo não se auto-invisibilize, seja por ocasião do antropólogo apresentando seu trabalho (terminado ou em andamento) ou se implicando em um trabalho que será disponibilizado em outros meios depois de terminado. Para Strathern (2004:38) a perda da convicção no modelo distanciado do antropólogo imperturbado, orbitando os seus informantes tão desinteressadamente de modo a se autoinvisibilizar, não configura uma falta ou vazio, mas a emergência de convicções que divergem dessa que se perdeu. Essas convicções que ocuparam o lugar da auto-invisibilização emergiram de modo a fazer com que antropólogos deixassem de considerar que o distanciamento do outro era o que preservava o senso crítico do trabalho antropológico e passassem a considerar que a especificidade de seu trabalho era pensar as diferenças entre eles e os outros de modo que elas funcionassem a favor umas das outras. A crítica à auto-invisibilização situa essa pretensão distanciadada do antropólogo auto-invisibilizado e não implicado como derivada da influência moderna na antropologia. Em tempo, o que chamei antes de se implicar são atitudes que exigem certa criatividade e compromisso, termos que guardam proximidade com o que Caiuby Novaes (2009) chamou respectivamente de “autoria”² e “abertura ao diálogo”³.

Belting (2005:76) ressalta que “a presença e a visibilidade factual das imagens dependem de sua transmissão por um dado *medium*, no qual elas aparecem ou são realizadas”. Caiuby Novaes (2009) considera as tensões entre antropologia e imagem na medida em que elas foram sendo trazidas para o trabalho antropológico. Isso desde a adoção da imagem na antropologia, num primeiro momento tendo sido tomada como harmônica e imediata, até o processo de estranhamento dessa adoção inicialmente naturalizada. Nesse sentido, proponho deslocar os termos “autoria” e “abertura ao diálogo” como guias para pensar as tensões que outras tecnologias podem trazer para a pesquisa, especialmente a tecnologia da mídia social Instagram que considero aqui próximo daquilo que Belting (2005) chama de *medium*.

¹ Isso mesmo que o desenho seja ainda terminado em outra ocasião e apresentado para outras pessoas em diferentes situações.

² Caiuby Novaes (2009:21-22) escreve sobre autoria em relação ao trabalho de Jean Rouch – *Lês Maîtres Fous*. O trabalho de Rouch aparece como aquele que não se esquivava da transformação levada a cabo no encontro etnográfico, que se recusa à fórmula de afirmar que se trata de um registro de uma realidade pré-existente. A câmera da qual Rouch se vale para fazer seus filmes na África é parte integrante dessa construção produzida no encontro, que não é o registro de um mundo exterior, mas “articula real e imaginário”.

³ A abertura ao diálogo aqui também remete ao que Caiuby Novaes escreve sobre a obra de Jean Rouch, especificamente como os filmes feitos por ele na África dão primazia aos diálogos que o antropólogo fez com os africanos. Como Rouch não contava com captação de som direto, esses diálogos foram inseridos na fase de edição dos filmes e são tomados como expressões do fôlego que ele investe numa prática antropológica que não se furtou de ir em direção “àquilo que é transcendente, desconhecido, invisível” (Caiuby Novaes, 2009:22). Dito de outro modo, ele não economizou nas investidas às quais se lançou tendo em vista se desvencilhar das convenções da linguagem, não se deixando acomodar nos aportes teóricos consolidados.

A visibilidade no Instagram é organizada em perfis sistematizados que seguem sendo alimentados pelo seu uso, pelo que é tornado disponível ou indisponível para ser mostrado na vitrine de cada perfil por aquele que o mantém conforme é alimentado ou não com mais imagens ao longo do tempo. Uma imagem de determinado perfil pode ser alçada ao foco de visibilidade ou dispensada de atenção pelos critérios e padrões que fazem com que certos dados sejam processáveis pelos algoritmos (Rodríguez, 2018:22, tradução livre). “É possível dizer que os algoritmos concentram uma certa esperança na modificação das condutas e pensamentos, assim como são confiados a eles a geração de tendências daquilo que ainda não somos” (Rodríguez, 2018:22, tradução livre).

Considerando o Instagram como *medium* que torna “visíveis” (Belting, 2005) as imagens com as quais conduzi esse trabalho – no caso específico interessam as imagens das fachadas da rua Crémieux, de Paris, França –, parece justo começar a fazer esse corte buscando referências que têm algo a dizer sobre a plataforma. Mídias sociais como o Instagram conduzem o consumo imagético por meio de algoritmos aos quais foram confiados a tarefa de nos fazer “saber mais” (Rodríguez, 2018:32-33) sobre as coisas, de nos “reservar surpresas” a respeito daquilo ou daqueles que julgamos conhecer ou sobre os quais desejamos aprender. Mas as “imagens banais da vida privada” (Bruno, 2013:84) que têm sua circulação favorecida pelas mídias sociais são aquelas que “nos mantém na sua superfície”, apartados de possibilidades que não são as que se apresentam de pronto, escancaradas. Seguindo as pistas do que cada uma dessas referências têm a dizer, o presente artigo busca também problematizar o depósito inveterado de confiança nos algoritmos incorporados nas mídias sociais em realizar mudanças e dar vazão ao que podemos vir a nos tornar, como que anunciando uma desistência de outros modos de imaginar mundos possíveis. Isso porque o trabalho aqui apresentado se dispõe a atentar para os movimentos das fachadas de modo a torcer as imagens delas que circulam nas mídias sociais em direção à outras possibilidades imagéticas que não apostam meramente em conduzir sem desvios essa rua a sua “exterioridade máxima” via algoritmos que ditam o regime de exposição nessas mídias. Sem deixar de levar em conta que tal desistência pode se dar de muitas formas, proponho destacar uma delas – aquela descrita por Rodríguez (2018), sobre como é confiada aos algoritmos “a geração de tendências daquilo que ainda não somos”⁴. Assim, o artigo segue a partir daqui na disposição de fazer um experimento na tentativa de imaginar mundos possíveis que não ignorem o poder confiado aos algoritmos das mídias sociais de saber o que podem vir a ser aqueles de nós que estão entre seus usuários. Ao mesmo tempo, o experimento apresentado neste artigo foi feito também numa busca por articular outras possibilidades imagéticas

⁴ Rodríguez (2018:32-33) escreveu sobre como ações (postagens, likes, visualizações, etc) nas mídias sociais adquirem uma relevância e quase que uma organização diferente na medida em que cuidado e controle se confundem, em que “é custoso discernir onde se rompe com um para se formar o outro”. Isso considerando que “confiamos na extração de metadados e na surpresa que nos reserva os algoritmos para saber algo mais de nós mesmos, do que pode ser de nós, enquanto todos (‘eles’, ‘nós’, ‘vocês’) sabemos cada vez mais de todo o mundo” (2018:32-33, tradução livre).

ao desenhar os movimentos das fachadas dessa rua considerando as imagens dela publicadas no Instagram e de chamar a atenção para o que o regime de circulação de imagens nas mídias sociais relega a uma presença residual, isso que passa a ser chamado aqui de vida das fachadas.

Nesse pequeno experimento que compreende a escrita do artigo e a prática do desenho, o primeiro movimento consiste em evitar encerrar as mudanças que as imagens podem trazer consigo nos termos da questão moderna da representação, prevenindo uma autoinvisibilização de quem está por trás das câmeras e cogitando as possibilidades de “abertura ao diálogo” e “autoria” (Caiuby Novaes, 2009) na feitura e circulação de uma seleção de imagens de fachadas apresentadas a seguir. Essa autoinvisibilização é considerada como algo a ser evitado uma vez que ela congela no centro da atenção a sustentação performativa – por exemplo, as ações de clicar, visualizar, curtir, publicar ganham relevância e organizam o que é devolvido para ser visualizado na tela de quem clicou, curtiu, publicou etc – das chamadas tecnologias da informação e comunicação. Em composição com esse direcionamento do consumo de imagens pelas plataformas, no caso das imagens do Instagram selecionadas para o presente trabalho, está o modo como os responsáveis pelo perfil clubcremieux (onde essas imagens foram publicadas) agenciam a exposição imagética da rua nos enquadramentos, legendas, hashtags, entre outros elementos que dão destaque ao aspecto nada casual dos frequentadores do local. Tratar esses agenciamentos como “autoria” parece oportuno na medida em que sublinha a composição criativa dessas imagens, a fazer com que suas possibilidades e impossibilidades possam servir de pistas para pensar torções que tragam destaque e movimento para aquilo que se encontra fixado ali em segundo plano. Dito de outro modo, a forma como regimes de circulação fazem o agenciamento imagético das imagens da rua Crémieux postadas no Instagram compõem também com esses outros agenciamentos feitos pelos responsáveis pelo perfil clubcremieux na medida em que eles alimentam um perfil no Instagram mostrando os instagrammers em um dos seus locais preferidos para fotografar, mas com imagens que os desfavorecem. Somado a isso, esse “congelamento” promovido pelas plataformas como o Instagram também passa ao largo da mistura de acaso e necessidade que marcam as histórias das fachadas em questão e suas relacionalidades com as imagens, sendo estas últimas aquelas que guiaram a disposição de escrever as páginas a seguir. Em um segundo momento do artigo, a experimentação se estende ao se valer do desenho para propor certos sentidos de “abertura ao diálogo” e “autoria” (Caiuby Novaes, 2009) na produção de imagens das fachadas da rua Crémieux, desde as fotos feitas pelos moradores da via e postadas no perfil clubcremieux para circular no regime algorítmico do Instagram.

As fachadas e os perfis no Instagram

Lev Manovich publicou em 2017 o livro “Instagram e a imagem contemporânea” no qual afirma que as práticas em torno da plataforma se situam entre a combinação de formas de mídia que incorporam a captura de imagem e técnicas de design a conteúdos particulares. O autor se apoia, de certo modo, na historiografia das mídias ao considerar que o Instagram atualiza formas de fazer, intervir e exibir imagens. Manovich (2017:11) destaca que “esta única plataforma é um notável desenvolvimento na história da mídia”.

Os diferentes elementos da cultura fotográfica que permaneceram separados durante os séculos XIX e XX agora têm sido combinados numa simples plataforma. (Algo parecido ocorreu com a música, o vídeo e a escrita – por exemplo, por meio do SoundCloud, do Youtube e do Medium). Câmera, papel fotográfico, câmara escura, espaços de exposição (como as galerias) e publicações (como as revistas) existem juntos em um dispositivo de mão. Essa única plataforma midiática é um notável desenvolvimento na história da mídia moderna. Ela permite capturar, editar e publicar fotos, ver fotos de seus amigos, descobrir outras por meio da busca, interagir com elas (curtir, comentar, postar em outras mídias), entrar nas conversas com os autores das fotos e outros que deixaram um comentário, criar coleções de fotos, mudar sua ordem, etc. tudo isso a partir de um único dispositivo (Manovich, 2017:11, tradução livre).

Um tanto particular, mas não tão desvinculada do que pode vir a ser o Instagram entre as mídias e suas histórias, foi a memória das fotos da igreja de Nossa Senhora de Fátima que esse trecho do livro de Manovich me fez lembrar ao mencionar “coleções fotográficas”, ainda que a publicação não cite a igreja. Mais precisamente, falo da memória de um mural de azulejos azuis e brancos que já tinha sido apresentado algumas vezes ao fundo de fotografias que foram colocadas em circulação e chegaram a mim em imagens de perfis de amigos e outras pessoas nas mídias sociais. Ao pesquisar online, a primeira tentativa foi “azul azulejos Recife”, porque seguia a pista de que entre as referências dessa imagem buscada estava a que havia sido colocada em circulação por uma amiga do Recife. Depois de algumas tentativas de busca me vieram os resultados a sugerir que não era em Recife que teriam sido feitas as fotografias pelas quais me foram apresentados os azulejos procurados, mas em Brasília.

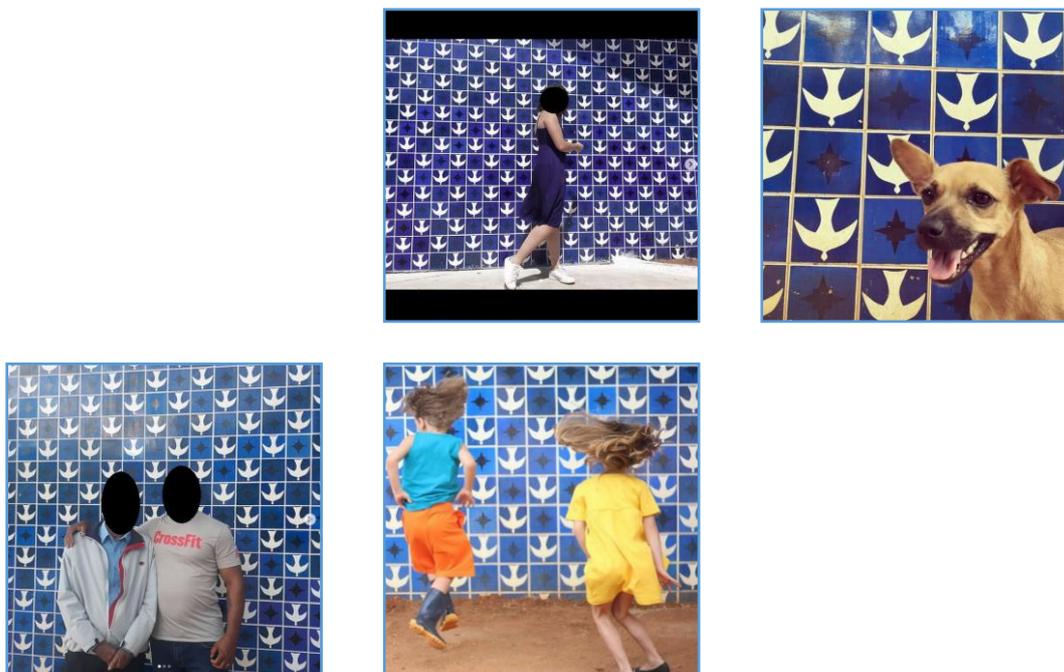


Figura 1 - Montagem com quatro posts do Instagram (datados de 2018 a 2019) nos quais o trabalho de Bulcão, na Igreja Nossa Senhora de Fátima, é apresentado ao fundo de fotografias com poses e também com um animal em primeiro plano, pelos mais diversos tipos de perfis. A imagem abaixo e à direita foi colocada na mídia social por uma loja de produtos para crianças.

O mural de azulejos é assinado por Athos Bulcão e fica na igreja Nossa Senhora de Fátima, na capital federal. O trabalho de Bulcão é, de certa forma, a fachada da igreja. O livro de Lev Manovich reúne outras imagens, que não a da igreja, pois o autor incluiu só uma cidade brasileira, São Paulo, entre as 17 “cidades globais” que fazem parte do seu estudo. Ao todo, o estudo abarca 16 milhões de imagens compartilhadas. Mesmo assim, foram as imagens que Manovich reuniu que me fizeram pensar em outras imagens circulantes no Instagram, em especial essas da fachada da igreja.

Mesmo que consideremos o que Manovich sugere sobre como essas imagens ganham visibilidade – e, talvez, como as imagens apresentam as fachadas – ele ainda parece deixar a desejar no que diz respeito a pelo menos uma questão importante para o presente trabalho. Seguimos com essa questão, pesando-a com a ajuda do livro de Fernanda Bruno, *Máquinas de ver, modos de ser* (Bruno, 2013). A pergunta seria: *como se pode “pensar a profusão de imagens, olhares e falas na paisagem audiovisual contemporânea”?*

Então, segue o que Fernanda Bruno escreveu sobre isso:

Pensemos na experiência estética diante das imagens banais da vida privada que encontramos aleatoriamente em blogs pessoais, fotologs e redes sociais. De modo geral, elas nos mantêm na sua superfície; raramente nos convidam a entrar, como se não tivessem nada a revelar além do que se encontra exposto, como se não fizessem nenhuma alusão a algo que está sob, atrás ou além. São imagens sem sombra nem segredo, cujo princípio de visibilidade parece estender-se ao máximo. Poderíamos pensar, a partir disso, que se trata

de vidas e corpos ocultos, sem interioridade ou profundidade. No entanto, podemos também pensar na emergência de outras zonas de investimento que se configuram segundo uma outra topologia: a interioridade, ainda que permaneça presente, deixa de ser o foco privilegiado de cuidados e controles, assim como talvez deixe de ser a morada mesma da verdade ou do desejo. Se a modernidade produziu uma topologia da subjetividade e do cotidiano que circunscrevia o espaço privado e seus diversos níveis de vida interior – casa, família, intimidade, psiquismo –, a atualidade inverte esta topologia e volta a subjetividade para o espaço aberto dos meios de comunicação e seus diversos níveis de vida exterior – tela, imagem, interface, interatividade (Bruno, 2013:84).

Em tempo, em vez de seguir com a operação metafórica que Bruno (2023) esboça no trecho acima ao citar níveis dos meios de comunicação, a opção aqui é não “analisar sistemas e culturas visuais e as imagens ou produções visuais enquanto geradoras de significados”, atividades que Martins (2013:406) situa como próprias de uma antropologia *do* visual. Nas páginas que se seguem, o que é colocado em questão é muito mais a “vida exterior” (Bruno, 2013:84) das fachadas e, ainda, como imagens que participam de diferentes regimes de visibilidade podem atuar de modos diferencialmente carregados dessa vivacidade. O presente trabalho se interessa, mais especificamente, por comportamentos, práticas, densidades materiais-semióticas “para os quais a câmera efetivamente contribui” (Caiuby Novaes, 2009).

Para Bruno (2013), tanto nos modos de exposição moderna como sob a perspectiva das tecnologias de comunicação, o foco de visibilidade se volta para o indivíduo comum, e não para uma elite. Uma diferença importante entre esses dois momentos, entretanto, seria que o modo de exposição moderna do indivíduo comum acompanha “uma interioridade que se afirma como dimensão ao mesmo tempo secreta e verdadeira” (Bruno, 2013:64), enquanto para a exposição na perspectiva das tecnologias de comunicação “o que é deixado por trás da imagem, da aparência e do artifício não é necessariamente mais verdadeiro do que o que se mostra” (Bruno, 2013:64).

A mesma autora considera que aquilo que é exposto do indivíduo, nos seus perfis nas mídias sociais em termos de uma “narrativa do eu”, não responde “a critérios de veracidade ou falsidade” (Bruno, 2013:22), mas é pontual, provisório e performativo. Por contraste, o que aparece ao fundo dessas imagens – não tanto no foco de visibilidade, tampouco completamente fora dele – parece se cristalizar como algo muito mais estanque, passivo e residual.

Aquela primeira pergunta destacada anteriormente pode, nesse sentido, se desdobrar em outra: *como pensar outras possibilidades sem deixar de estar atento a essa tendência de aquilo que está no foco da visibilidade não ser necessariamente mais verdadeiro do que é deixado por trás da imagem?* Trata-se de promover essa abordagem de modo a manter em destaque as fendas pelas quais podem passar o pontual, o provisório, o performativo – isso considerando o encontro dessa visibilidade do indivíduo com sua exterioridade máxima, configurada pelas tecnologias de comunicação. A tendência descrita por Bruno (2013), se exacerbada, realizaria na sua forma mais bem-acabada a completa identificação entre o verdadeiro e aquilo que se mostra (ou aquele que se

dispõe à automostração), tão mais fixado como verdade quanto mais se exhibe e se “externaliza” nas mídias sociais. Tendo isso em vista, o pequeno experimento que reúne aqui fotografia e a prática do desenho insiste em ressaltar o limiar no qual imaginação e verdade se articulam em composição com seres, organismos e coisas. Os desenhos buscam trazer as fachadas para o artigo de modo a borrar a passividade que parecem lhes fixar nas imagens que tão frequentemente as apresentam nas mídias sociais, insistir em chamar a atenção para o que essa tendência relega à negligência. O presente trabalho busca, então, com esse modesto experimento com imagens das fachadas em questão, torcer essa tendência em direção a outras possibilidades ao colocar em foco aquilo que é pontual, provisório e performativo. Esse destaque é tomado aqui como um movimento que se dirige para uma busca de alternativas para os modos de exposição das mídias sociais e sua “exacerbação do eu atômico como posição privilegiada para a experiência” que toma “a informação como processo conectivo que circula pela sociedade atomizada que ela mesma realiza” (Rodríguez, 2018:46).

Vale ressaltar que a proposta de pensar outras possibilidades, no presente artigo, é parcial, na medida em que se conecta contingentemente com as imagens e seu regime de circulação nas mídias sociais. Os desenhos, aqui incorporados ao artigo (apresentados mais adiante), prestam-se a sugerir fendas na tendência das mídias sociais de concentrarem imagens que tendem a fixar as fachadas fora de foco como menos interessantes, vívidas e atuantes do que aquelas que aparecem em primeiro plano. A parcialidade dessas outras possibilidades, em tempo, se dá porque não se trata aqui de colocar o foco de visibilidade no que foi deixado por trás das imagens, mas sim de destacar as fendas e emendas nas imagens em questão como “aberturas ao diálogo” (Caiuby Novaes, 2009) nas quais o pontual, o provisório e o performativo podem também ter lugar. Para tanto, o trabalho procura torcer as imagens das fachadas (e o que elas ainda não são) em direções outras que não sejam dependentes do alcance de sua exterioridade máxima nas mídias sociais, sem ignorar essa configuração do regime algorítmico de circulação das imagens que apresentam essas mesmas fachadas nas mídias sociais.

Escolhi, então, escrever sobre as fachadas, porque, assim como essas imagens banais da vida, sobre as quais escreveu Bruno (2013), elas também parecem ter uma visibilidade estendida a nos manter na superfície de algo, uma vida que se desenrola entre paredes. Entretanto, o intuito aqui é pensar se seria possível entender a “vida exterior” (Bruno, 2013) das fachadas a partir do encontro e das imagens que as apresentam e do modo como são descritas. Para tratar dessa vida, levando em conta a exterioridade que também a constitui, me parece interessante colocar essa questão partindo da descrição de imagens de fachadas no Instagram, sendo essa descrição guiada pela inversão com a qual a Bruno (2023) trabalha, que passa de uma verdade ligada à interioridade para uma verdade que pode ser mostrada sem se tornar por isso menos verdadeira.

O primeiro contato com as imagens com as quais decidi trabalhar aqui foi por meio de uma matéria jornalística que falava sobre esse perfil no Instagram, o clubcremieux⁵, criado pelos moradores da rua Crémieux, em Paris. O perfil teria o ímpeto de expor, de certa forma, as pessoas que iam até lá para tirar fotos e fazer vídeos, sendo que as imagens produzidas pelos moradores tinham como destino o próprio Instagram (Figuras 2, 4, 6, 8 e 11).

Figura 2 - Montagem com dois posts do perfil clubcremieux no Instagram, lado a lado



Essas fotografias (Figuras 2, 4, 6, 8 e 11) conferem certo sentido de autoria aos instagrammers (os que aparecem em perfis influentes no Instagram), turistas e outros que participam da profusão de imagens da rua em meio a uma atuação performática. Ao mesmo tempo, parecem reivindicar para si o que a Fernanda Bruno (2013) chama de “assinatura amadora”. As imagens amadoras, como uma espécie de *making of* das fotos e dos vídeos dos instagrammers, nos convidam a redobrar a atenção, pois seriam elas as imagens mais autênticas, na medida mesmo em que são, além de amadoras, anônimas. Portanto, alguém relativamente “amador” produziu aquela imagem e nos incita como participantes no desvendar de algo que só se revela ao se surpreender os performers de Instagram e os turistas desprevenidos, a meio caminho de algo.

⁵ Perfil disponível em: <https://www.instagram.com/clubcremieux/>. Acessado em 07 de julho de 2019.

Na tentativa de dar destaque a esse movimento em curso e pensar nas limitações e possibilidades de “abertura ao diálogo” (Caiuby Novaes, 2009) entre moradores e instagrammers, que publicam imagens da rua Crémieux no Instagram e que carregam consigo certas possibilidades de “autoria” (Caiuby Novaes, 2009), problematizo aqui referências da antropologia e, particularmente, da antropologia que se vale de imagens. Desse modo, a antropologia visual, na qual cabem, de maneira menos institucional, o ato de desenhar, assim como o fazer fílmico e fotográfico, é mobilizada como prática valiosa, na medida em que cultiva uma história rica em tensões com essas produções de imagens. O presente artigo opta por destacar a prática de desenhar na antropologia na medida em que ela busca uma ênfase “agencial do movimento”, como escreveu Martins (2013:398), “ou seja, uma antropologia de produções espacializadas e corporalizadas de conhecimento, compostas de inúmeras interações, movimentos, gestos e olhares”. Com isso, busco enfatizar com essas imagens da rua Crémieux um movimento tal que “seu impulso não é alcançar um fim, mas continuar seguindo em frente” (Ingold, 2012:31).

Desenhando a vida exterior

Voltando para as fotos da rua Crémieux (Figuras 2, 4, 6, 8 e 11), com as quais o presente artigo se dispõe a pensar a “vida exterior” das fachadas, talvez seja o caso de questionar o que pode ser descrito da vida dessas fachadas da rua Crémieux, por meio das fotos do perfil clubcremieux no Instagram. E o exercício em questão segue se valendo agora do gesto de desenhar, uma vez que a ênfase aqui é no movimento e na atuação das imagens na vida das fachadas, visto que há outras tantas estratégias empregadas nessas fotografias e vídeos a requisitarem a atenção.

Feitos nas folhas de um caderno sem pauta, os desenhos foram traçados a lápis pela autora deste artigo. Para fazer cada um dos três primeiros desenhos foram buscadas repetidamente sempre mais de uma fotografia por desenho, às quais eu voltava com frequência até que encontrava a deixa para começar outro desenho na próxima folha em branco. Nos dois últimos desenhos, episódios mais antigos das fachadas foram desenhados com repetidas voltas aos três primeiros desenhos, e as fotografias foram ficando menos consultadas para além daquilo que os desenhos traziam delas. Depois foi usado um scanner e alguns traços foram amenizados ou realçados nessa operação. O desenho funciona aqui como uma forma de sustentar o passo ao entrar nessa profusão pouco convidativa de imagens de mídias sociais, para atentar ao que pode vir a ser a “vida exterior” (BRUNO, 2013), mais especificamente a vida exterior das fachadas, o que inclui o regime de circulação dessas imagens e estratégias fisgadoras de atenção.

Para Ingold (2012:31), “a vida está sempre em aberto”. Se tomarmos essa sua afirmação como uma permissão para fazer pressão sobre as possibilidades de “abertura ao diálogo” (Caiuby

Novaes, 2009), a vida exterior das fachadas se atrela ao vir a ser de certos organismos, seres e coisas de modos que podem não ter como destino final alcançar a exterioridade máxima das mídias sociais. Entre o exibicionismo caprichoso dos instagrammers e o acinte pitoresco das imagens publicadas no perfil clubcremieux, o presente artigo busca destacar o limiar entre os dois e trazer fendas e emendas que borram convenções sobre internalidade e externalidade. Com os desenhos, o intuito é descrever essas possibilidades de modos que sejam também abertos, que acompanhem aberturas a outros diálogos.

Não se pretende aqui apresentar um registro finalizado de traços que convergem para um ponto em específico, mas de acompanhar movimentos que se anunciam em direção aquilo que dispus a chamar de vida exterior das fachadas. Levando isso em conta, pode aqui ser proveitosa a referência à ação de desenhar como modo de fazer descrição, conforme Ingold (2011) aborda essa relação entre descrição e desenho no livro *Being Alive*. Ingold vê no desenho um jeito de a descrição se desvencilhar das amarras da representação totalizante, congelada no tempo, descompassada da prática de descrever.

(...) a “descrição densa” etnográfica, ainda que literária, é também sujeita a essa lei. Ela tem os mesmos antecedentes, como os da fotografia nas tradições de pintura de paisagem, e tem suas fundações no mesmo compromisso com a totalização e a composição. Ainda que apenas na imagem visual, o mundo é reproduzido de volta para quem vê, assim como o texto literário é reproduzido de volta para quem lê. Mesmo sendo texto ou imagem, a superfície que cobre se coloca como a superfície do mundo da vida. Desenhar, no entanto, subverte as suposições que apoiam a polaridade entre texto e imagem. Suas linhas nem se solidificam em imagens, tampouco compõem elas mesmas as formas verbais estáticas do texto impresso. Elas não capturam o mundo em sua totalidade e o reproduzem de volta para quem vê ou lê. Mais propriamente, elas seguem em frente, em tempo real, em consonância com os movimentos de mundificação do mundo, em um constante desdobramento que se revela entre olhos observantes, mãos em gestos e suas descritivas linhas (Ingold, 2011:225, tradução livre).

Tal senso de continuidade entre gestos e linhas parece oportuno ao presente trabalho, uma vez que as imagens em questão se fazem multiplicar em quebras e inversões. A oposição que se desenha entre instagrammers e moradores não só se dá entre quem está na mira e quem está atrás da lente de cada câmera, mas também de lados opostos das fachadas. Há poucas pistas que anunciam a vida de quem se encontra fachada adentro – uma cortina ali, um aviso aqui, as disposições fotográficas e fílmicas acompanhadas das legendas e do trabalho de manutenção da atividade do perfil. Ao mesmo tempo, os instagrammers íntimos da exposição são expostos em ângulos e enquadramentos que não aqueles do seu interesse, justamente às voltas com o esforço laborioso para exercer uma estratégia imagética na mesma plataforma. São as pontas soltas dessa estratégia que o clubcremieux traz nas suas publicações, uma vez que ele resulta da decisão dos moradores da rua de criar um perfil no Instagram e expor os instagrammers de modos que esses últimos certamente desaprovam.

Não se trata aqui, ao tomar a direção do desenho, de refazer a oposição entre fotografia (dessa vez, as que apresentam a fachada em questão) e desenho (apresentando ou rerepresentando as fachadas dessa rua) nos moldes do que escreve Ingold associando a fotografia à pintura e trazendo-as como distintas do desenho. Afinal, as fotografias reunidas a essa altura foram coletadas mais como presenças oportunas⁶, abrigadas de bom grado, em certa medida, nas páginas do presente trabalho. A questão que o artigo coloca, ao seguir com a proposta do desenho, busca dar ênfase ao movimento considerado importante para a vida exterior das fachadas, um movimento que parece suspenso na fixação de oposições para as quais as imagens do clubcremieux contribuem especialmente no sentido de polarizar. Como ressalta Azevedo (2016), “para alguns o desenho é um verbo, um fazer, um processo, uma metodologia de pesquisa; para outros, o desenho é um resultado de pesquisa e uma forma, inclusive, de apresentá-la; para muitos, o desenho é ambas as coisas” (Azevedo, 2016:22).

Hendrickson (2008) relembrou em artigo uma ida a campo – no seu caso particular, Yucatan –, na qual ela acompanhou antropólogos em treinamento e colegas pesquisadores da biologia e cerâmica, encarregada de orientar aqueles que estavam prestes a fazer seus próprios trabalhos antropológicos a respeito de modos de compor um caderno de campo. Ela decidiu que seu caderno, na ocasião, seria também ocupado por desenhos e bricolagens, além da escrita, para fomentar “dimensões participativas” (Hendrickson, 2008:121), na atividade de orientação de antropólogos em treinamento que estava ali para realizar. Isso porque “havia algo privado e pessoal sobre as palavras [escritas], algo que não convida à participação” (Hendrickson, 2008:119), escreveu Hendrickson. O primeiro desenho nesse caderno trouxe consigo a inversão, desenhada por ela, de uma fotografia tirada por Malinowski na tenda que ocupava por ocasião de seu trabalho de campo com trobriandeses. A inversão feita por Hendrickson consistia na direção da sua atenção, agora depositada no próprio empenho em desenhar, desenhando a si mesma e uma miniatura de seu caderno de frente para aquilo que supostamente veria qualquer um que estivesse com ela na tenda voltada para o mesmo lado e que vemos também nós quando nos deparamos com o seu trabalho já publicado⁷. Em vez disso, Malinowski, na fotografia – que tirada de dentro da tenda que ocupava e que é familiar à Hendrickson e outras tantas antropólogas – se oferece de perfil e na penumbra para a câmera, com a imagem dando a ver alguns trobriandeses; estes tendo se posicionado do lado de fora, olhavam para dentro de seu abrigo, a serem apresentados de frente na composição.

O desenho de Hendrickson também é distinto na medida em que não apresenta ninguém na

⁶ E um tanto oportunistas, dado que os sistemas de busca e outros regimes de visibilidade algorítmica, que foram trabalhados com as pesquisas aqui presentes, trabalharão a seu tempo com os rastros deixados pelo modo como o exercício que nos dispomos a fazer foi seguindo.

⁷ Trata-se da “Figura 1” do referido artigo (Hendrickson, 2008). A imagem também está disponível em <https://www.semanticscholar.org/paper/Visual-Field-Notes%3A-Drawing-Insights-in-the-Yucatan-Hendrickson/a74dbeefe40ac76a08324e305397d900f06d2a86/figure/0>. Acesso em: 14 de junho de 2022.

entrada da tenda olhando para dentro – nem informantes, nem antropólogos em treinamento, colegas etc. –, mas é a entrada mesma, aberta e triangular, assim como suas memórias e sua estadia em campo, que trazem para o desenho algo daquela imagem do antropólogo em sua tenda, da fotografia que apresentava Malinowski e os trobriandeses. Apesar de apresentar o que supostamente veria qualquer um que estivesse em sua tenda olhando para fora, uma vez que aquele seu desenho não tem “nenhum truque”, ela ressalta que o trabalho em questão tratou também de tornar disponíveis conexões que “estão no espectro de ideias às quais os antropólogos se dedicam” (Hendrickson, 2008:127), de modo que “nem todo mundo estará habilitado a ver todas elas, mas seu potencial está lá, pronto para o pensamento” (Hendrickson, 20:129).

A disposição no trabalho de Hendrickson de trazer algo da fotografia no desenho, além de remeter de volta à proposta aqui delineada de desenhar (e assim trazer algo das fotografias em questão), também interessa na medida em que ela ressalta que “há limites para o quanto o desenho pode ser ‘exatamente como tal’ coisa, e eles são colocados pelas convenções sociais e necessidades do momento” (Hendrickson, 2008:123). Diferentemente do que se passou com Hendrickson, a preocupação aqui não é, e nem poderia ser, instigar antropólogos em treinamento a fazer seus próprios cadernos de campo ao expor desenhos ou se expor desenhando na presença desses últimos. Os desenhos a seguir foram feitos em casa, a maior parte deles foi feita à noite, logo depois de voltar da rua, na companhia das fotografias que volta e meia eram consultadas pelo celular. Em vez de disponibilizar “dimensões de participação” no trabalho de campo, como o fez Hendrickson (2008), o intuito aqui tem mais a ver com uma outra questão da autora, a de que seria o desenho um modo de fazer a “atividade se tornar um exercício de desaceleração, de pensar-enquanto-vê-enquanto-desenha” (Hendrickson, 2008:119). A pergunta que emerge nesse momento é: poderiam essas fachadas da rua Crémieux ter uma “vida exterior” (Bruno, 2013) mais frágil e complicada do que aquilo que a profusão de imagens que as apresentam no Instagram permite supor?

Em vez de nutrir uma intimidade com o modo pelo qual as fachadas são expostas em um *medium* que coloca o indivíduo no foco de visibilidade, o desenho parece mais propenso a trazer consigo a possibilidade que Ingold (2012:31) chamou de habitar, isto é, “se juntar ao processo de formação” da vida exterior das fachadas. Em vez de assumir como destino final a exterioridade máxima, considero aqui que o desenho permite colocar em foco algo que escapa o modo estanque como as fachadas da rua Crémieux aparecem de fundo, conforme as fotos do clubcremieux buscam fixar, ou seja, os desenhos abrem possibilidades e impossibilidades de uma “abertura ao diálogo” e do que pode ser levado em conta em termos de “autoria” na profusão de imagens daquele endereço em particular, tendo em conta as audiências rotativas e oportunidades de interação na mídia social Instagram.

Prestando atenção, inicialmente, às fotografias publicadas no perfil clubcremieux, o primeiro desenho se volta para as plantas como constituintes das fachadas, que interferem no seu delineamento e atuação. Conforme as estações, elas vão desfolhando para voltar a florescer a seu tempo.

Figura 3 - Fama. Plantas (2019)



Figura 4 - Reprodução de uma das postagens do perfil clubcremieux que apresentam as plantas do nº 22 da rua Crémieux no Instagram (2016)



O segundo desenho teve como foco as janelas, como aquelas que ficam entre as fotos e vídeos do clubcremieux (ou seja, dos moradores) e dos frequentadores nada ocasionais que também produzem imagens. A vida das fachadas em questão se estende desde dentro das casas pelas janelas até o Instagram, onde talvez atinja a sua exterioridade máxima. Algumas das fotos e vídeos publicados no perfil clubcremieux são fotos e vídeos que anunciam que foram feitos de dentro das casas, com as câmeras apontando para fora das janelas. É possível distinguir nessas fotos: sofás, luminárias e outros toques decorativos do interior das casas. Por outro lado, as janelas também são, claro, apresentadas nas imagens e filmes dos instagrammers e dos turistas.

Figura 5 - Fama. Aberturas (2019)

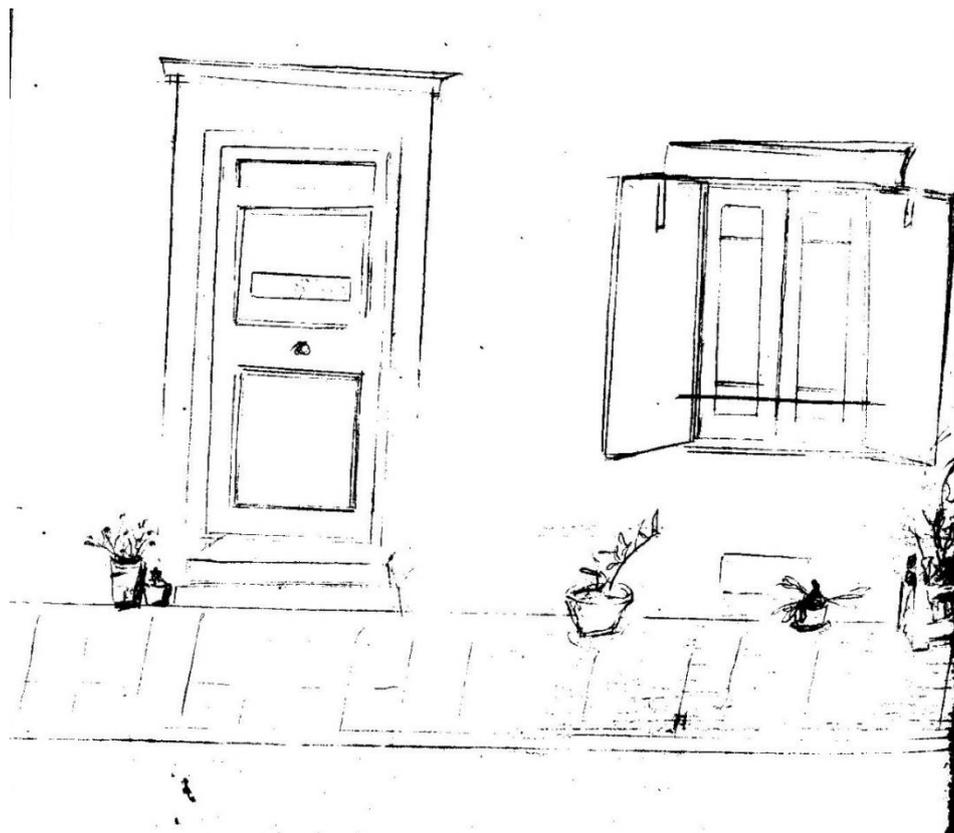


Figura 6 - Reprodução de uma das postagens do perfil clubcremieux que apresentam as janelas e a porta do nº 24 da rua Crémieux no Instagram (2016)



Há, ainda, a atuação das fachadas nessa profusão de imagens da rua. Aqui, no detalhe, destaco dois cartazes (Figura 8) nos quais só reparei quando já estava a desenhar as janelas. Um deles anuncia que é “proibido filmar”, algo que o próprio clubcremieux decide ignorar, pois há vídeos publicados nesse perfil nos quais aparecem tanto a fachada, quanto a janela aberta com o mesmo aviso em evidência. O outro aviso, na mesma janela (Figura 11), clama por silêncio. Em outra foto, de meses antes, os dois cartazes ainda não tinham sido apresentados na janela em questão, mas havia uma outra advertência, a qual não foi possível detalhar.

Interessa particularmente aqui que a vida das fachadas não se resuma, finalmente, ao trato fotográfico e filmográfico, mesmo que ela atue também frequentemente nessa chave. A vida exterior das fachadas, talvez seja possível dizer, também participa da relação fotografado e fotógrafo, filmado e quem filma. Mas nem só de atuações fotofílmicas se faz a vida dessas fachadas.

Figura 7 - **Fama. Janela (2019)**

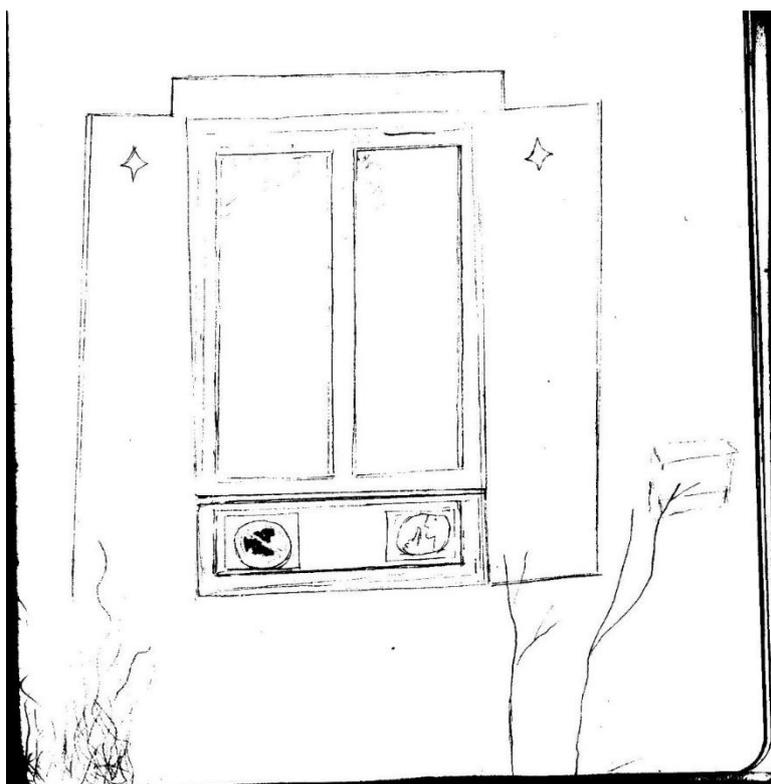


Figura 8 - Reprodução do frame do vídeo de uma das postagens do perfil clubcremieux que apresentam a janela do nº 22 da rua Crémieux no Instagram (2019)

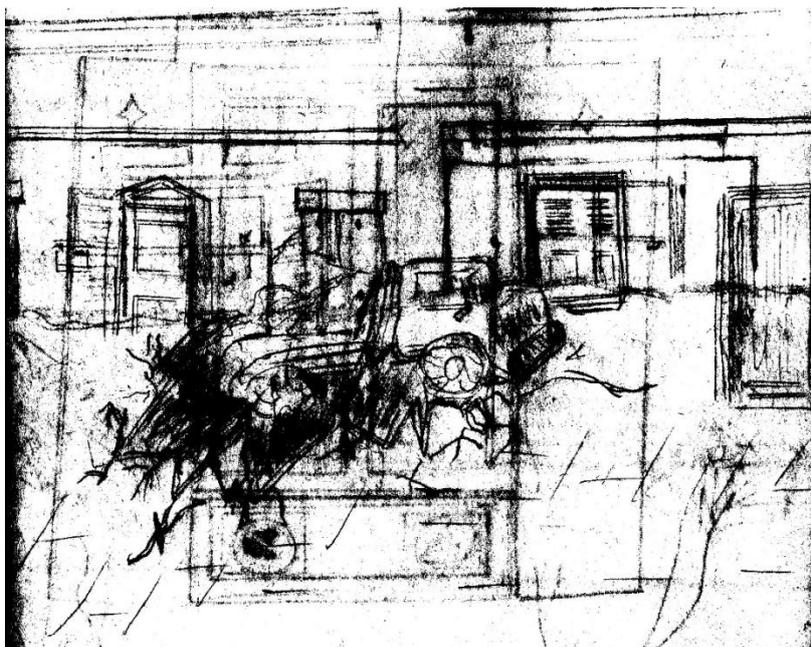


Também chama a atenção que as fachadas da rua Crémieux se voltem para uma rua fechada para veículos automotores pesados. Enquanto, pelo menos no Brasil, as ruas que privilegiam a circulação de pedestres são cercadas por comércio regular e recebem fluxo intenso de comerciantes irregulares, a rua Crémieux é predominantemente residencial numa área de forte movimento comercial. Encontrei em outra mídia social, o Twitter⁸, relatos de episódios que tratam de como se configurou a corrente disposição da rua, assim como os desenhos das fachadas.

Primeiramente, a rua Crémieux foi habitada por trabalhadores que ajudaram a construir as casas que compõem o local, e era fechada com correntes nas duas extremidades, para que veículos automotores pesados não passassem. Com o tempo, hotéis se instalaram e a rua passou a receber tráfego de automóveis e outros transportes de peso. Até que, um dia, um caminhão de lixo grande e carregado abriu um buraco no meio do caminho.

⁸ Ver mais em <https://web.archive.org/web/20191215163910/https://twitter.com/CharlotteHervot/status/1102620941002174466>. Acesso em: 13 de out. de 2022.

Figura 9 - Fama. Caminhão (2019)



A rua, nessa época, tinha uma única dona, mas ela não tinha recursos para dar conta do estrago. A prefeitura, então, providenciou a recuperação do lugar. Mais tarde, já nos anos 1990, moradores se organizaram para pedir que os veículos pesados voltassem a ser banidos da rua. Eles foram ouvidos e a prefeitura doou luminárias e cestos de flores para as janelas, ao mesmo tempo em que foram finalizadas as obras para tornar a rua um lugar de passeio. Também foi nessa época que os hotéis mudaram de endereço e o amarelo cobriu a primeira fachada colorida da rua Crémieux.

Figura 10 - Fama. Cestos (2019)

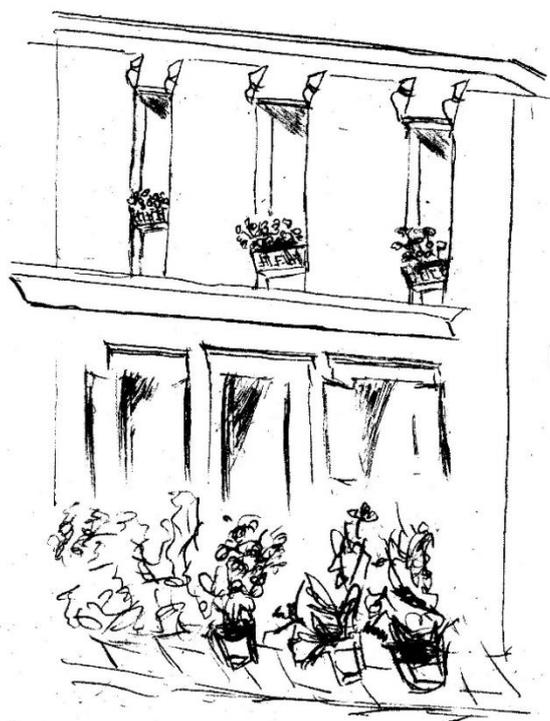


Figura 11 - Reprodução de uma das postagens do perfil clubcremieux que apresentam as cestas da rua Crémieux no Instagram (2019)



Se é possível dizer que há um descompasso, de um lado, entre habitar, “entrar” nessa rua por meio de uma profusão de imagens pouco convidativas de mídia social e desenhar essas fachadas e, de outro, no regime de circulação que as apresenta, também não parece descabida a afirmação de que há movimento nas vidas das fachadas, e que ele contribui, a seu modo, para a sua atuação nesse limiar entre a intimidade e a externalidade.

Considerações Finais

O presente trabalho buscou referências na antropologia visual e da imagem, em especial no que diz respeito à fotografia e o desenho. A partir do arcabouço bibliográfico, foram coletadas pistas para lidar com tensões e disposições com as imagens no trabalho de pesquisa. Particularmente, essas pistas foram seguidas tomando a direção de pensar o que pode vir a ser a “vida exterior” (Bruno, 2013) das fachadas e como as imagens e desenhos podem atuar carregados dessa vivacidade.

Ao desenhá-las, procurei distender a visibilidade residual que as imagens multiplicadas no Instagram reiteradamente conferem às fachadas da rua Crémieux. As emendas de plantas e portas, assim como as múltiplas inversões entre quem vê e é visto nas janelas que atuam como fendas, foram desenhadas de modo que não garante permanências, mas oferece passagens e borrões por onde é possível entrever e, talvez, se “juntar”, como escreveu Ingold (2012), ao “processo de formação” das fachadas. Foi a busca de outras possibilidades que não a da tendência de as mídias sociais conduzirem os que estão no foco das imagens que elas fazem circular em direção a uma “externalidade máxima” que motivou pequeno experimento aqui realizado.

Como escreveu Azevedo (2016:24), “o desenho pode ser entendido como um processo, uma maneira de pensar, observar, conhecer, descrever e revelar menos comprometido com o resultado final”. Contando com isso, o desenho passa a ser tratado como aquele que pode trazer, com movimento, a vida exterior das fachadas, primeiramente dispondo de imagens no Instagram e partindo em seguida para histórias que deixaram marcas que compõem com aquilo que pode ser a exterioridade máxima das fachadas em questão, encontradas na rua Crémieux e, diferencialmente, na profusão de imagens que apresentam o local nas mídias sociais.

Referências

- AZEVEDO, Aina (2016), “Desenho e antropologia: recuperação histórica e momento atual”, *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], v. 5, n. 2, pp. 15-32. [Consult. 26-11-2022]. Disponível em <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1096>
- BELTING, Hans (2005), “Por uma antropologia da imagem: para uma ciência da imagem”. *Revista Concinnitas* ano 6, v. 1, n. 8, pp. 64-78. [Consult. 26-11-2022]. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319/35444>
- BRUNO, Fernanda (2013), *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia, subjetividade*. Porto Alegre, Editora Sulina.
- HENDRICKSON, Carol (2008), “Visual field notes: drawing insights in the Yucatan”. *Visual Anthropology Review*, v. 24, n. 2, pp. 117-132.
- INGOLD, Tim (2011), *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Nova York, Routledge.
- INGOLD, Tim (2012), “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes Antropológicos*, v. 18, n. 37, pp. 25-44. [Consult. 20-10-2022]. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>
- MANOVICH, L. (2017), *Instagram and the contemporary image*. [Consult. 03-07-2019]. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>
- MARTINS, Humberto (2013), “Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo”. *Etnográfica*, Lisboa, v. 17, n. 2, pp. 395-419. [Consult. 20-10-2022]. Disponível em http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65612013000200008&lng=pt&nrm=iso
- CAIUBY NOVAES, Sylvia (2008), “Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475. [Consult. 20-10-2022]. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v14n2/a07v14n2.pdf>

- CAIUBY NOVAES, Sylvia (2009), “Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem”.
Revista AntHropológicas, [S.l.], v. 20, n. 1+2. [Consult. 20-10-2022]. Disponível em
<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23685>
- RAMOS, Manuel J. (2004), “Drawing the lines – The limitation of intercultural ekphrasis” in A.I. Afonso, L. Kutti e S. Pink (Eds.) *Working Images: Visual research and representation in ethnography*. Londres, Routledge, pp. 147-156.
- RODRÍGUEZ, Pablo (2018), “Gubernamentalidad algorítmica: sobre las formas de subjetivación en la sociedad de los metadatos”. *Revista Barda* Ano 4. n. 6, pp. 31.
- STENGERS, Isabelle (2002), *A invenção das ciências modernas*. São Paulo, Editora 34.
- STRATHERN, Marilyn (2004), *Partial Connections*. Lanham, Altamira Press, Rowman & Littlefield Publishers.

Recebido em 07-08-2022
Modificado em 05-11-2022
Aceito para publicação em 25-12-2022