



Fotografia: dimensão política e agência

Virgilio Cesar de Mello Libardi¹

RESUMO

O presente artigo trata da fotografia autoral, a qual traz consigo uma série de intenções e que não é construída por um único indivíduo gênio-criador, mas por uma teia de relações que transforma o próprio objeto fotográfico (físico ou digital) em agente social. Para tanto, foi percorrido uma via histórica a respeito dos embates em que se colocavam a prova a capacidade discursiva intencional da fotografia. São discutidos conceitos de uma antropologia da fotografia para, por fim, utilizar-se de um estudo de caso de uma série fotográfica autoral denominada *Picture an Arab Man* da fotógrafa Tamara Abdul Hadi.

Palavras-Chave: Fotografia, agência social, autoral.

Recebido em 17/03/2021
Aceito para publicação em 23/02/2022

O embate inicial: Fotografia é arte?

Assim que a fotografia foi anunciada oficialmente como “invento”, ainda na primeira metade do século XIX, na França, quase que de imediato instituiu-se o debate sobre ao seu destino e uso, as discussões calorosas se davam sobre a existência ou não de um aspecto autoral na nova descoberta ou se tratava simplesmente de um produto gerado por um aparelho fruto da indústria. A sociedade francesa, ao menos desde o período iniciado pela Revolução de 1789 e a adição de contornos dados pela industrialização, demonstrava, em algum nível de intensidade, interesse em uma representação visual objetiva, o mais fiel possível à realidade, o surgimento da fotografia só fez ampliar o interesse (CHIARELLI, 2005).

A fotografia quase instantaneamente conquistou a atenção do público, apesar de terem surgido também resistências por aqueles que não reconheceram nas imagens fotográficas um valor estético digno de compará-la à pintura, da

¹ Este artigo é resultado da pesquisa iniciada no Doutorado em curso, com financiamento da FAPES. Doutorando em Ciências Sociais (PGCS/UFES). E-mail: virgiliolibardi00@gmail.com.

escultura ou até mesmo da gravura. Nessa perspectiva, enquanto alguns celebravam a sua chegada, outros percebiam a fotografia como uma ameaça à produção de arte vigente à época. Podemos destacar, de um lado, o pintor e escultor belga Antoine Wiertz (1806-1865), que fez uma saudação à fotografia, em 1855, fazendo premissões esperançosas a respeito dos rumos que a fotografia percorreria como meio de expressão (BENJAMIN, 1986). Por um outro lado, destacamos aqueles que, de certa forma, buscavam deturpar a fotografia ainda no início do seu desenvolvimento, como foi o caso do poeta e crítico de arte Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), o qual endereçou uma carta carregada de exaltação ao diretor da *Revue Française*, sobre o Salão Francês de Belas Artes de 1859, na qual demonstra todo seu desprazer e preocupação com a presença de fotografias na exposição. :

Nesses dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulou um ideal digno de si, e apropriado a sua natureza, isso está claro. Em matéria de pintura e de escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: “Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta”. Um Deus vingador acolheu as súplicas dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: “Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles creem nisso, os insensatos), a arte é fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses adoradores do sol.

(BAUDELAIRE, 1859 apud ENTLER, 2007, p. 11-12)

Parece claro que as palavras de Baudelaire denunciavam a sua preocupação com a iminente desvalorização da arte tradicional, ou fazer com que essa ficasse renegada a um segundo plano, em função da mecanização e da industrialização, dos quais a fotografia era fruto. É provável que pairava uma preocupação, entre aqueles que acompanhavam de perto a produção artística à época, que a produção e a reprodução de fotografias provocassem o afastamento entre a criação e o criador, que se passasse a produzir e consumir imagens oriundas de um processo que provocasse uma perda de sensações e o sepultamento das realidades interiores e riquezas do imaginário do artista.

Benjamin (1986) descreve e reflete sobre as controvérsias entre fotografia e pintura, do século XIX, trazendo à tona questões inerentes a reprodutibilidade da obra de arte, algo que se mostrava possível com a fotografia e que muito possivelmente influenciava a visão de Baudelaire sobre a nocividade e os riscos provocados pela fotografia.

Segundo Entler (2007), naquele momento histórico surgia um público consumidor burguês de gosto recém-formado e ávido por todo tipo de novidade, talvez a preocupação de Baudelaire se apoiava no potencial consumo de imagens fotográficas reproduzíveis, o que diminuía a “aura” de obra única, com discursos ingênuos (ou com a ausência deles), em detrimento da produção e do consumo já estabelecidos de obras de arte.

Paralelamente aos descaminhos da fotografia, outros dois fenômenos atormentavam Baudelaire. Primeiro, o desenvolvimento da lógica industrial, funcionalista, quantitativa e, portanto, demasiadamente impura para querer dialogar com a arte. A ênfase na eficiência da máquina e, em seguida, sua capacidade de proliferar imagens parecia alinhar a fotografia com essa lógica, mais do que com os estatutos da arte. Segundo, as tendências naturalistas e realistas que ganhavam força nesse momento, como contraponto ao romantismo (ENTLER, 2007, p.13).

Pouco se discutiu a respeito das consequências dos pensamentos de Baudelaire a respeito da fotografia para as décadas seguintes. No entanto é certo

que os defensores desse novo modo de se produzir imagens despenderam muita energia para reverter os efeitos negativos de sua própria propaganda, ou seja, de ser fiel àquilo que os olhos veem.

O êxito do aspecto mimético logo se voltou contra a fotografia. Não tardou ser acusada de não ser arte, supunha-se que não dava espaço para a imaginação criativa ou autoral, afinal o aparelho é quem fazia todo o trabalho, o que, de certo modo, ecoava as premissões de Charles Baudelaire. De certa forma, os usuários e praticantes da fotografia parecem que concordaram com isso, pois não tardaram surgir tentativas de se produzir fotos que se parecessem com pinturas realistas (BARROS, 2014).

De forma concomitante e em detrimento da democratização da prática fotográfica e dos novos automatismos, surgiram novas tentativas de se elevar a fotografia ao status de expressão artística. Grupos como o *Photo-Secession* liderado por Alfred Stieglitz (1864-1946), que buscava valorizar uma fotografia subjetiva, minimizando a ideia de mimese vigente e que marcou fortemente a fotografia. Buscavam também, de alguma forma, transformar os atributos da imagem fotográfica em vantagens, desenvolvendo uma linguagem própria à fotografia. O movimento não se opunha a outros movimentos das artes plásticas, muito menos tentava provar seus métodos em termos comparativos, para Stieglitz a fotografia era apenas mais um dos meios a disposição dos artistas (KUBRUSLY, 2017). Parece plausível entender o *Photo-Secession* como um ponto de inflexão. Mesmo que de forma tímida, é a partir desse movimento que se percebe a germinação da fotografia com discursos intencionais.

Outras tentativas se seguiram no esforço de elevar o status da fotografia, como se ela merecesse uma posição mais alta, talvez uma aproximação da pintura. No entanto, esbarravam-se naquilo que marcou a fotografia já no seu nascimento, ser espelho do real. Muito intensificado com as evoluções industriais, filmes coloridos e cada vez mais rápidos, que traziam mais semelhanças com o mundo visual.

A indecisão entre técnica e arte expressiva favoreceu o surgimento de um terceiro elemento: o senso comum. Os avanços industriais e tecnológicos fizeram com que a fotografia fosse disponibilizada para um grande número de usuários, sem a necessidade de se ter conhecimentos específicos. Sontag (2004) afirma que a fotografia é a arte das massas: “(...) *o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é aplicada como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder*” (SONTAG, 2004, p.18).

Então, pode-se inferir que as pessoas fortemente envolvidas com a fotografia, principalmente no período entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, buscavam um desenvolvimento do fazer fotográfico tendo como parâmetro as artes plásticas tradicionais. Todo esforço de reconhecimento feito até então para a elevação da fotografia, ou melhor, da capacidade de agência do fotógrafo autor, ou seja, que fotografias não necessariamente possuíam uma inocência ou ausência de intenção, não foi em vão, ao contrário, se constituiu em um esforço que, mesmo que aos poucos, foi norteando o percurso. Vale ressaltar que nesse caminho histórico surge o desenvolvimento de técnicas na imprensa que possibilitaram a utilização de fotografias no campo editorial de forma intensa. Provavelmente, esse encontro entre fotografia e as páginas de jornais e revistas tenha provocado uma mudança de rumo e a fotografia autoral tenha definitivamente começado a se estabelecer.

A fotografia autoral

O termo aqui usado no título desta sessão poderia ser “fotografia documental”, porém parece que, ao assim tratá-la, se estaria reforçando aquilo que tanto se buscou afastar da imagem fotográfica, a ideia de ser simplesmente um espelho do real, em que a autoria do fotógrafo ou a sua intenção estivessem relegados a uma importância menor. Em outras palavras, o termo aponta para um certo “valor documental” e que poderia ser atribuído a qualquer fotografia, denotando um modo de representação objetivo, uma prova, revelação. No presente artigo, será utilizado o termo “fotografia autoral”, referindo-se àquela abordagem engajada e motivada por questões sociais e/ou políticas. Um gênero que começou a ter seus primeiros representantes ainda no final do século XIX, tendo como precursores desse tempo o escocês John Thomson (1837-1921), o dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), a americana Margaret Sanger (1879-1966) e o alemão Henrich Zille (1888-1929), os quais se dedicaram intensamente na fotografia de cunho social, se valendo das características indiciais da fotografia.

Um pouco mais adiante este modelo se consolidou como gênero fotográfico nos anos 1930 (LOMBARDI, 2008), tendo como representantes, dentre outros, os fotógrafos Lewis Hine (1874-1940), Walker Evans (1903-1975) e Dorothea Lange (1895-1965). Tais fotógrafos tinham de fato despertado algumas consciências para as questões sociais: Lewis Hine tornou-se fotógrafo oficial do *National Child Labour Committee*, dos EUA, e suas fotos de crianças

trabalhando por mais de 12 horas, em fábricas e minas, influenciaram os legisladores a tornar o trabalho infantil ilegal (LUGON, 2001).

Com a crise econômica, na década de 1920 e 1930, provocada pelo *crash* da bolsa de Nova Iorque, dois milhões de americanos desempregados e a migração de trabalhadores do campo para a Califórnia, aqueles anos se conformaram em um período de grande atenção aos problemas sociais e possíveis conflitos nos Estados Unidos da América (LOMBARDI, 2008). Foi nesse contexto e sob os auspícios da *Farm Security Administration* (FSA), uma agência governamental criada para fomentar a recuperação da economia rural e dos agricultores norte-americano durante os efeitos da Grande Depressão, que atuaram Evans e Lange (PRICE, 1997).

Ao menos aparentemente, havia um paradoxo nos trabalhos fotográficos citados, afinal, se por um lado, essas fotografias serviam para informar, mostrar o mundo tal qual ele era e provar a existência de algo, por outro, surgia o engajamento do fotógrafo e aqui são encontradas duas lógicas que se somam, mesmo que a princípio se apresentem como contraditórias: sem perder o seu caráter mimético e indicial, a fotografia agora passa a ser ao mesmo tempo o resultado da criatividade e discurso do fotógrafo, assim como o produto de um aparelho industrial, a câmera fotográfica.

De um modo geral, o período entre as décadas de 1960 e 1980 foi marcado por mudanças significativas na prática da fotografia autoral. Um gradativo, porém, significativo, descolamento com o mundo visível, ou seja, cenas planejadas e arranjadas exclusivamente para aquela ou aquelas fotografias ou o uso de recursos que diminuem a legibilidade da imagem, como no caso dos cortes brutos nas bordas do quadro (*frame*) ou imagens com presença de borrões e com menor preocupação com nitidez e luminosidade.

Para ilustrar tais mudanças na fotografia autoral, pode-se utilizar a série *Sonhos* da fotógrafa suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar (1931-), publicada no livro *A vulnerabilidade do ser* (ANDUJAR, 2005), composta por 19 imagens que se caracterizam pela sobreposição de imagens diferentes, realizadas em espaços e tempos distintos, de forma a produzir um sentido outro que não aqueles dos *frames* originais. Segundo a própria fotógrafa, a realização da série *Sonhos* partiu de um processo de busca interior individual dela própria, ao mesmo tempo que leva em consideração os mitos e a visão de mundo dos Yanomami (ANDUJAR, 2010).

Figura 1: Representação da prática do xamanismo e o estado de transe. Foto: Claudia Andujar, s/d.



<https://www.galeriavermelho.com.br/artista/49/claudia-andujar>

Na Figura 1 fica patente e notório a perda de aderência com a realidade visível e é evidente a perda de legibilidade da imagem. Da mesma forma, não há um único espaço e tempo ali representados e tal hibridação de imagens foge bastante daquilo que se chama de mimese. Por outro lado, é a representação de algo que está muito mais ligado aos pensamentos, intuições e engajamentos que marcam a carreira da autora da imagem.

Após esse período, já no final do século XX e início do XXI, com o surgimento da fotografia numérica (ou digital), as possibilidades de intervenção na fotografia se potencializaram e novas oportunidades de representação surgiram. É de amplo conhecimento que a velocidade com que ocorreram mudanças na relação que a sociedade mantém com a fotografia, principalmente nas últimas duas décadas. Basta levantar o olhar e já são percebidos inúmeros aparatos dispostos à mão e engatilhados para que sejam produzidas fotografias. Tais mudanças, aceleradas pela digitalização tanto da fotografia quanto dos meios de comunicação, não se deram apenas no campo da produção fotográfica, mas também na sua distribuição e recepção. Tal possibilidade gerou uma maior liberdade aos autores, os quais, até então, dependiam das redações e editorias para poderem expor o seu trabalho (intenção) ao público, agora todo um ciberespaço se abre para o compartilhamento de toda e qualquer fotografia, produzida por todo e qualquer fotógrafo.

Fotografia e agência

Não cabe mais a partir daqui retornar à velha discussão a respeito do valor artístico da fotografia, já que se supõe tratar de uma abordagem que pouco contribui e que ao longo de décadas não surtiu efeitos positivos para o estabelecimento e aderência da fotografia como meio de expressão, muito possivelmente ao contrário, esta celeuma se apresentou como obstáculo. Também este espaço não será ocupado para refletir sobre uma categorização da fotografia dentro da tríade peirciana, conforme descrita por Santaella (2017). Neste sentido, será assumido o conceito que a fotografia é um signo visível em superfície espacial (mesmo que numérica ou digital) que oferece a representação de um outro espaço e tempo, não importando, para o presente propósito, se é um signo indicial, icônico ou simbólico, mas um artefato carregado de significados.

Toda imagem fotográfica é dotada, em maior ou menor escala, de uma relação colaborativa. Neste sentido, já se pode evocar uma constatação, seria reducionismo tratar a fotografia como sendo simplesmente obra de um olhar habilidoso e individual de um sujeito autor. Não se questiona que uma fotografia é construída também por escolhas deste autor, mas por si só ela se configura em algo incompleto. Barthes (1984) já apontava que a existência de uma fotografia acontece quando ela diz: “isto é”, ou seja, ela precisa nos mostrar algo, que é o sujeito – independente se é um sujeito humano ou não-humano. Esta presença só fará sentido e se completará quando estiver agindo um terceiro ator da relação colaborativa, o espectador.

Barthes (1984) apresenta e desenvolve o conceito de dois elementos presentes em uma fotografia: o *studium* e o *punctum*. Fontanari (2015, p.65) descreve que “a denominação *punctum* vem do verbo *studare*, que é um estudo do mundo: tudo aquilo que não tem pungência”, em outras palavras pode-se dizer que é tudo aquilo que está inscrito no enquadramento e que é ativado pelo espectador de forma racional, fazendo-o reconhecer os signos ali impressos, gerando uma compreensão e interpretação daquilo que é oferecido pela fotografia a partir de sua vivência.

Já o *punctum*, vem do verbo em latim *pungere*, o qual denota “picar”, “perfurar”. Significando aquilo que é pungente, cortante, que alfineta (FONTANARI, 2015). Assim, no *punctum* não é mais o racional que responde, mas o corpo que age e reage ao que lhe é posto. De uma outra forma, é o *punctum* que se lança sobre o espectador, atingindo-o de forma emocional, mesmo não sendo sempre apreendido, consistindo, então, em algo potencialmente presente

na imagem fotográfica e que poderá provocar experiências variáveis de acordo com o espectador.

Assim, surge um quarto elemento, também dotado de agência e que se soma ao que até aqui foi apresentado como agentes que participam da trama fotográfica – autor, sujeito fotografado e espectador – o próprio artefato, ou seja, a própria fotografia como agente.

Gell (1998), em sua antropologia da arte, teve papel um papel decisivo na argumentação da antropologia da arte e renovou os estudos teóricos de objetos pensados por ele como extensões de pessoas e que possuem papel fundamental nas interações sociais. Alice Villela aponta que Alfred Gell “[...] *recusa-se a tratar a arte como linguagem e, para isso, descarta a aliança da antropologia social com disciplinas relacionadas à estética, como a semiótica e a hermenêutica [...]*” (VILLELA, 2015, p.112).

Ao se abordar a fotografia como objeto (mesmo que no meio digital) no campo das ações sociais, pode-se pensá-las como objetos-atores ou agentes sociais, que passam a ser compreendidos dentro de uma trama de sociabilidade, em detrimento de um enfoque estético, semiótico ou linguístico. Propondo que a eficácia de uma obra visual circula ativa e passivamente entre quatro posições na teia social: o “artista”, o “index”, o “protótipo” e o “recipiente” (GELL, 1998).

Adaptando os conceitos acima para a fotografia e juntando-os às definições barthesianas aqui já apresentadas, poder-se-ia dizer: o “fotógrafo-autor”, a “fotografia em si”, o “sujeito” e o “espectador”, respectivamente.

Gell (1998) propõe que há uma perspectiva relacional entre os atores envolvidos na obra visual e, ao levar isto em consideração, é possível perceber o modo pelo qual as imagens exercem mediação de agência social no seu engajamento com o receptor. Diante disso, pode-se inferir que fotografias representam seus agentes e pacientes nessa teia de relações, também se é capaz de presumir que as fotografias que enfocam a alteridade e a diversidade cultural nessa relação entre os diferentes atores é capaz de produzir imagens carregadas de um potencial eficácia no discurso visual.

Estudo de caso

Após os conceitos expostos, propõe-se então uma reflexão sobre o contexto de um trabalho fotográfico denominado *Picture an Arab Man*, da

fotógrafa Tamara Abdul Hadi, no qual a forma de produção colaborativa de imagens pode ser pensada como sujeita a diferentes agenciamentos.

Tamara Abdul Hadi é filha de pais iraquianos, nascida nos Emirados Árabes Unidos e viveu parte da infância e início da juventude no Canadá. Atualmente ela reside em Beirute, Líbano. Abdul Hadi é cofundadora do *Rawiya Collective*, um coletivo fotográfico formado exclusivamente de mulheres que têm origem no Oriente Médio.

Tamara é declaradamente uma apaixonada pelas questões árabes. Em uma passagem ela estava como fotógrafa correspondente para o jornal *The New York Times* na Jordânia para cobrir a visita do então presidente norte-americano, George Bush, ocasião em que houve manifestações que se opunham à visita e tudo aquilo que o chefe de Estado representava no mundo árabe. Logo, todos os fotógrafos ali presentes apontaram suas objetivas para enquadrar os manifestantes ateando fogo em bandeiras norte-americanas e de Israel. É fácil deduzir que tais imagens correram o mundo e estamparam as capas dos principais jornais ao redor do mundo. Tamara preferiu, ao contrário de seus pares, deixar a câmera de lado e não fotografou os atos de protesto.

Lógico que as imagens veiculadas mantinham uma relação direta com o fato, mas cabe ressaltar que não é raro que se criem doses de espetacularização quando se tratam de notícias do mundo árabe. O que, em certa medida, reforça um estereótipo que habita no imaginário dos cidadãos de países europeus ou americanos.

Após o acontecido, Tamara decidiu se ocupar em projetos fotográficos que poderiam gerar impacto em desmistificar essa visão estereotipada com relação ao povo árabe, em especial dos homens árabes. A começar com *Picture an Arab Man*.

Os sujeitos (e agência) são todos homens árabes que compreenderam e se engajaram na empreitada proposta por Tamara: a desconstrução de uma imagem negativa dos homens árabes mulçumanos veiculada pelos meios de comunicação ocidentais, mostrando uma representação visual alternativa na forma de uma celebração da beleza dos indivíduos árabes contemporâneos e deixando para trás o imaginário de homens rudes carregados de hipermasculinidade.

A construção do trabalho iniciou em 2009 e foi concluído em 2014, é constituído de retratos com enquadramentos fechados e com pouca

profundidade de campo, o que leva o espectador a ter uma relação direta com a feição delicada e com o olhar do sujeito (Figuras 2 a 3).

Figura 2: *Picture an Arab Man* - Tamara Abdul Hadi



Fonte: <http://www.tamarabdulhadi.com/>

Figura 3: *Picture an Arab Man* - Tamara Abdul Hadi



Fonte: <http://www.tamarabdulhadi.com/>

Assim, o espectador se coloca diante de homens diversos, com olhares gentis, cuja única coisa em comum é a sua rica herança do Oriente Médio. Os retratos provocam uma desordem na mente e no imaginário do observador não árabe devido as variações de tonalidade de pele e cor de olhos, mas talvez o *punctum* se estabelece na troca quase sensual de olhares, afetando de forma variada o “recipiente” e o aproximando do “protótipo”, fato que ocorre mediado pelo “index”. O artista, através de sua fantasia criativa, faz algumas vezes transpassar seu quadro ontológico, possibilitando às imagens a imprevisibilidade de sua recepção (DESCOLA, 2016), algo muito característico na fotografia por sua natureza polissêmica.

A série (fotografia em si) *Picture an Arab Man* foi exibida em várias galerias e museus do Oriente Médio, assim como no Canadá, França, Estados Unidos, Reino Unido e Suécia, além de ocupar espaço em jornais, revistas e sites de todo planeta. Abrindo, dessa forma, a fronteira de possibilidades para a fotógrafa-autora expor e debater sobre o assunto que a ela é tão caro.

Considerações Finais

Muito mais que os valores estéticos e técnicos das fotografias que compõem uma série, como no caso de *Picture an Arab Man*, são as relações contidas na trama formada pelos diferentes atores ali envolvidos que lhe dão capacidade de agência.

Cabe salientar o argumento de Haraway (1995) a favor de uma objetividade que desconstrua e transforme a forma como as coisas são vistas e apreendidas. Levando a discussão a respeito da fotografia autoral para uma perspectiva de que se trata de uma construção social e política, mediada pela interrelação de diversos atores, pode-se afirmar que os receptores (ou espectadores) lidam com essas subjetividades de formas múltiplas e heterogêneas, não se pode estar simultaneamente em todas as posições ou, até mesmo, inteiramente em uma das posições. Ou seja, cada indivíduo responderá de uma forma distinta a um trabalho de fotografia autoral, a depender de suas diferentes experiências.

Na mesma medida, vale ressaltar que uma antropologia da fotografia que tem alteridade e diversidade cultural como assuntos centrais, deve ser experimentada no âmbito de uma etnografia que propõe mapear as conexões e as associações que se formam no processo cultural, sem perder de vista que a

representação do mundo e a comunicação por meio de imagens é uma atividade humana e, como tal, é irremediavelmente (ou por sorte) ideológica.

No encontro entre o imaginário da fotógrafa autora com uma narrativa que a ela interessava, surgem sujeitos (protótipos) que se juntam ao engajamento inicial e agem em consonância, como produto surge a série fotográfica *Picture an Arab Man* (index), que por fim, vai ao encontro de inúmeros e diversos espectadores (receptores), os quais reagem ao *studium* e ao *punctum* de formas muito particulares, mas invariavelmente guiados pela ideologia impregnada em toda a trama desenvolvida até ali.

Referências

- ANDUJAR, Claudia. **A Vulnerabilidade do Ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ANDUJAR, Claudia. Entrevista, São Paulo, 24 out. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Iz-ST25KwXY>>. Acesso em: 10 jan. 2021. Entrevista realizada por ocasião do 2.º Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo (20 a 24 out. 2010). Audiovisual em suporte digital. 14 min 51s.
- BARROS, A. T. P. From the specular obstacle to the epistemological illusion in theory of photography. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 1–19, 2014.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHIARELLI, Tadeu. História da arte/história da fotografia no Brasil-século XIX: algumas considerações. **ARS**. São Paulo, v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005.
- DESCOLA, Philippe. O avesso do visível: ontologia e iconologia. **Arte & Ensaios**, v. 2, n. 31, 2016.
- ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, n. 17, p. 4- 14, 2007.
- FONTANARI, Rodrigo. A noção de *punctum* de Roland Barthes, uma abertura da imagem? **Paralaxe**, v. 3, n. 1, p. 61-74, 2015.
- GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n.5, p. 7-41, 1995.
- KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

- LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 4, p. 35-58, 2008.
- LUGON, Olivier. **Le Style documentaire**. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945. Paris: Éditions Macula, 2001.
- PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed: photography out and about. In: WELLS, Liz (Ed.). **Photography: a critical introduction**. London: Routledge, 1997.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VILLELA, Alice. Quando a imagem é a pessoa ou a fotografa como objeto patogênico. In: NOVAES, Silvia Caiuby. **Entre arte e ciência**. A fotografia na antropologia. São Paulo: Edusp, 2015.

Photography: political dimension and agency

ABSTRACT

This paper is about authorial photography, which has a series of intentions and which is not built by a single creative genius, but through relationships that transforms the photographic object (physical or digital) into a social agent. The text recalls the clashes in which the intentional discursive capacity of photography was doubted. We discussed the concepts of an anthropology of photography in order, finally, to analyze an authorial photographic series called Picture an Arab Man by photographer Tamara Abdul Hadi.

Keywords: Photography, social agency, authorial