

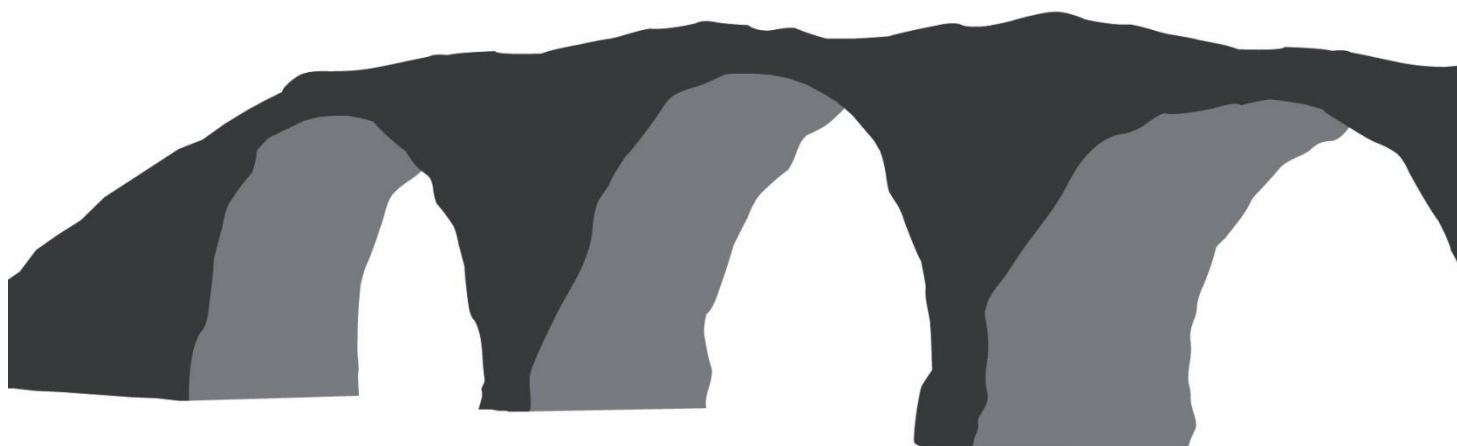
VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica
Volume 18 | Número 2 | Julho – Dezembro 2024
ISSN 1981-5875
ISSN (online) 2316-9699

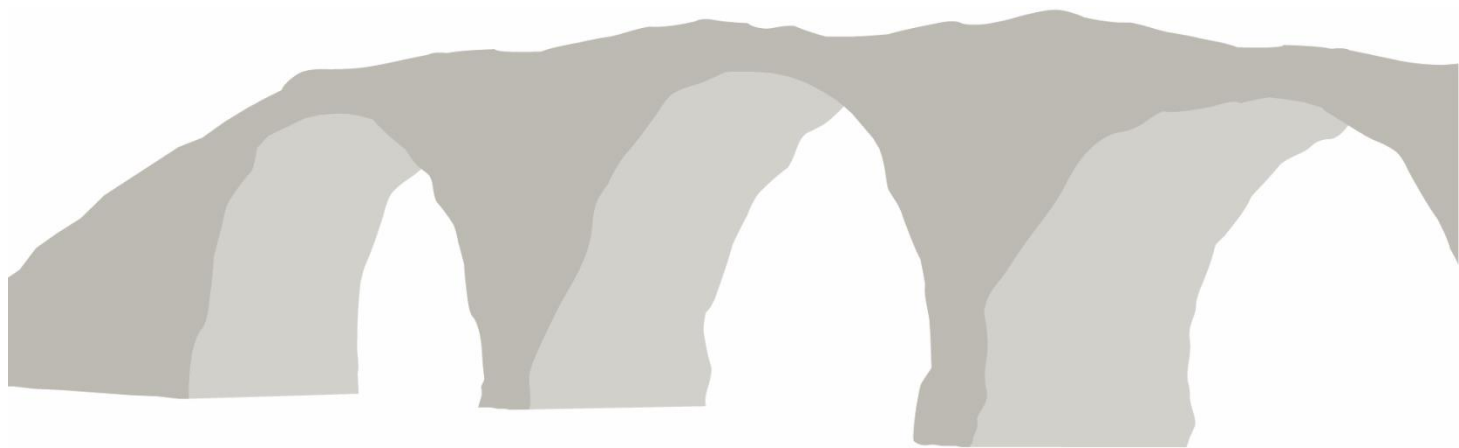
**IMAGEM E ARQUEOLOGIA NA ERA DA PÓS-FOTOGRAFIA:
REFLEXÕES A PARTIR DE UMA EXPERIÊNCIA DIFRATIVA NO EGITO**

**IMAGEN Y ARQUEOLOGÍA EN LA ERA DE POSFOTOGRAFÍA:
REFLEXIONES A PARTIR DE UNA EXPERIENCIA DIFRACTIVA EN EGIPTO**

**IMAGE AND ARCHAEOLOGY IN THE AGE OF POST-PHOTOGRAPHY:
REFLECTIONS FROM A DIFFRACTIVE EXPERIENCE IN EGYPT**

Rogério Duarte do Pateo





Submetido em 21/01/2024.

Revisado em: 20/05/2024.

Aceito em: 21/05/2024.

Publicado em 29/07/2024.

IMAGEM E ARQUEOLOGIA NA ERA DA PÓS-FOTOGRAFIA: REFLEXÕES A PARTIR DE UMA EXPERIÊNCIA DIFRATIVA NO EGITO

IMAGEN Y ARQUEOLOGÍA EN LA ERA DE POSFOTOGRAFÍA: REFLEXIONES A PARTIR DE UNA EXPERIENCIA DIFRACTIVA EN EGIPTO

IMAGE AND ARCHAEOLOGY IN THE AGE OF POST-PHOTOGRAPHY: REFLECTIONS FROM A DIFFRACTIVE EXPERIENCE IN EGYPT

Rogério Duarte do Pateo¹

RESUMO

“Ninguém pode sair da caverna”. Com essa frase, Joan Fontcuberta mira o coração da ontologia da imagem fotográfica e denuncia o caráter ficcional das representações “documentais” do real. A consolidação da fotografia como documento, consequência da cultura tecno-científica, associada, no século XIX, ao positivismo e à expansão colonial, escondeu, durante cerca de um século, sua natureza de *Janus Bifrons*. Mais que “representações”, as fotografias são tomadas como substitutas das coisas fotografadas e esse status, associado à ideia de verdade, faz delas o meio de expressão visual ideal para a ciência do séc. XX, sobretudo a arqueologia. O esgotamento dos princípios norteadores do mundo moderno, no entanto, trouxe à luz o lado escuro da lua documental, a saber: que a verdade fotográfica, como a magia, depende de um “acordo coletivo” que ignora suas trapaças e, em uma “emaranhada teia de ficções”, estrutura a experiência do real.

O texto a seguir investiga as origens do realismo fotográfico e segue os caminhos de seu esgotamento, concluindo com uma reflexão acerca das implicações da superação da verdade documental para a arqueologia valendo-se, como exemplo, de um “grupo difrativo” composto por imagens de objetos escavados na tumba TT123, na Necrópole Tebana, em Luxor, no Egito, no âmbito do Brazilian Archaeological Project in Egypt (BAPE).

Palavras-chave: arqueologia, documentário, teoria e metodologia, fotografia.

¹ Departamento de Antropologia e Arqueologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Brazilian Archaeological Program in Egypt /UFMG. Núcleo de Antropologia Visual/ Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG. Rua do Ouro, 229, ap 401, Serra, BH/MG/Brasil. E-mail: rogeriodp@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9898-1271>.

RESUMEN

“Nadie puede salir de la caverna”. Con esta frase, Joan Fontcuberta apunta al corazón de la ontología de la imagen fotográfica y denuncia el carácter ficcional de las representaciones “documentales” de la realidad. La consolidación de la fotografía como documento, consecuencia de la cultura tecno-científica asociada en el siglo XIX con el positivismo y la expansión colonial, ocultó, durante casi un siglo, su naturaleza de Janus Bifrons. Más que “representaciones”, las fotografías son tomadas como sustitutos de las cosas fotografiadas y ese estatus, asociado a la idea de verdad, las convierte en el medio de expresión visual ideal para la ciencia del siglo XX, especialmente para la arqueología. Sin embargo, el agotamiento de los principios rectores del mundo moderno ha sacado a la luz el lado oscuro de la luna documental, a saber: que la verdad fotográfica, como la magia, depende de un “acuerdo colectivo” que ignora sus trampas y, en una “enredada red de ficciones”, estructura la experiencia de la realidad.

El siguiente texto investiga los orígenes del realismo fotográfico y sigue los caminos de su superación, concluyendo con una reflexión acerca de las implicaciones de la superación de la verdad documental para la arqueología, usando como ejemplo un “grupo difractivo” compuesto por imágenes de objetos excavados en la tumba TT123, en la Necrópolis Tebana, en Luxor, Egipto, en el ámbito del Proyecto Arqueológico Brasileño en Egipto (BAPE).

Palabras clave: arqueología, documental, teoría y metodología, fotografía.

ABSTRACT

“No one can leave the cave”. With this phrase, Joan Fontcuberta targets the heart of the ontology of the photographic image and exposes the fictional nature of “documentary” representations of reality. The consolidation of photography as a document, a consequence of techno-scientific culture associated in the 19th century with positivism and colonial expansion, concealed its Janus Bifrons nature for nearly a century. More than “representations”, photographs are taken as substitutes for the things photographed, and this status, associated with the idea of truth, makes them the ideal visual expression medium for 20th-century science, particularly archaeology. However, the exhaustion of the guiding principles of the modern world has brought to light the dark side of the documentary moon, namely: that photographic truth, like magic, depends on a “collective agreement” that ignores its tricks and, in a “tangled web of fictions”, structures the experience of reality.

The following text investigates the origins of photographic realism and traces the paths of its overcoming, concluding with a reflection on the implications of the transcendence of documentary truth for archaeology, using as an example a “diffractive ensemble” composed of images of objects excavated from tomb TT123 in the Theban Necropolis, Luxor, Egypt, within the scope of the Brazilian Archaeological Project in Egypt (BAPE).

Keywords: archaeology, documentary, theory and methodology, photography.

No texto “Photography and Archaeology”, Michael Shanks (1997) chama a atenção aos problemas inerentes à forma que a arqueologia se relaciona com a fotografia. “Photographs are often taken for granted in archaeology” diz ele. “Archaeological photographs are treated as transparent windows to what they are meant to represent”² (Shanks, 1997, p. 73). Mas de onde vem essa certeza relacionada à imagem fotográfica?

A invenção da fotografia, no século XIX, é entendida como o ápice de um processo de evolução do realismo plástico originado no séc. XV a partir da invenção da perspectiva e do uso da câmara escura na pintura, gerando assim uma ilusão tridimensional às imagens resultantes (Bazin, 2013). De fato, a fotografia como “imagem-máquina” (Rouillé, 2009) criou um sistema de representações que correspondia ao nível de desenvolvimento das cidades modernas, com sua tecnicidade, seus ritmos, modos de organização social e política, valores e economia. A ruptura provocada pela substituição da mão humana pela máquina distingue a fotografia de todas as imagens produzidas anteriormente, substituindo a unidade homem-imagem pela dicotomia real-imagem. A partir de então, as imagens deixam de habitar o reino das representações, que é substituído pela lógica da captação, alimentada pelos procedimentos para uniformizar, dessubjetivizar, serializar e arquivar (Rouillé, 2009)

Em um trecho conhecido, Alain Sekula (2013) resume a questão:

“Nada poderia ser mais natural que uma fotografia de jornal, ou um homem tirar uma fotografia da carteira e dizer ‘este é o meu cão’. Somos informados regularmente que a fotografia ‘tem sua própria linguagem’, está ‘para além das palavras’, é uma mensagem de ‘significado universal’ – em resumo, de que a fotografia é uma linguagem ou sistema de signos universal e independente. Nesta asserção, está implícita a noção quase formalista de que a fotografia deriva as suas propriedades semânticas das condições que residem na própria imagem.” (Sekula, 2013, p. 389). Mais abaixo o autor complementa: “Dito de um modo mais simples, a fotografia é vista como uma representação da própria natureza, como uma cópia não mediatizada do mundo real. O próprio meio é considerado transparente. As proposições transmitidas através dele são imparciais e, portanto, verdadeiras” (Sekula, 2013, p. 389).

A suposta transparência da fotografia é consequência direta de seus procedimentos técnicos. Tudo se resume ao tipo de relação entre coisa e imagem denominada por Charles Sanders Peirce de “índice”, ou seja, uma imagem produzida por contiguidade, que se constitui como rastro de algo. Da mesma forma que uma pegada na areia, produzida pelo efeito da presença física de um pé sobre a superfície arenosa, a imagem fotográfica é formada quando raios de luz que incidem sobre uma coisa concreta são refletidos e, após capturados e direcionados por uma lente (ou “objetiva”), entram em contato com um material sensibilizado com halogenetos de prata que, por sua vez, escurecem, formando assim a imagem, ou “foto-grafia”. No momento da “captura” da imagem (ou “ato fotográfico”³), quando o obturador da câmera se abre deixando passar os raios de luz, coisa-referente e suporte-fotografia se tocam e, em uma espécie de cópula físico-química, dão à luz uma “cópia”⁴, uma imagem aparentemente tão fiel à realidade que se confunde com seu referente. A partir da análise desse processo/procedimento, Roland Barthes (2015) tira duas consequências já bastante clássicas: a) o “isso foi” como o “noema” da fotografia, ou seja, diferentemente da pintura, a existência de uma fotografia atesta, necessariamente, a existência daquilo que foi fotografado, e b) que a fotografia é uma

² “As fotografias são frequentemente utilizadas sem questionamentos na arqueologia. Fotografias arqueológicas são tratadas como janelas transparentes para o que elas representam.” (tradução minha).

³ Ver Dubois (2004).

⁴ No caso da fotografia química, o primeiro nível do resultado da conexão indicial é uma imagem em negativo (com exceção dos filmes “cromo”), que será usada no laboratório para produzir, a partir da duplicação do mesmo processo, as ampliações ou “cópias propriamente ditas.

“mensagem sem código”. Dito de outra forma, a interpretação de uma fotografia não necessita, como na linguagem falada ou escrita, de um código de deciframento compartilhado, como a gramática de uma língua. O referente “adere” à imagem por meio da relação indicial. É por isso que na passagem de Sekula citada acima, é possível a uma pessoa tirar da carteira uma foto e dizer “esse é o meu cão”, e não “esta é uma fotografia do meu cão”⁵. É exatamente essa característica que permite à fotografia impor-se imediatamente como ferramenta de documentação científica até, pelo menos, meados do século XX.

A preocupação com a objetividade dos registros fotográficos nas ciências humanas pode ser exemplificada pelos procedimentos do fotógrafo de aborígenes australianos do final do sec. XIX, J. W. Lindt, e do antropólogo britânico Gregory Bateson e seu trabalho sobre Bali nos anos 1940, ambos focados em garantir a visualidade indexical em seus trabalhos. Curiosamente, Christopher Piney compara seus procedimentos a uma escavação arqueológica:

“No caso de Lindt e Bateson, a verdade indexical está garantida por sua profundidade no negativo, e seus poluentes ameaçadores estão localizados na superfície. Da mesma forma que a arqueologia confia nas verdades objetivas dos fragmentos de ‘cultura material’ enterrados, ocultos da poluição de superfície do presente pela profundidade, a fotografia conta com uma espacialização de sua anterioridade temporal dentro do negativo”. (Piney, 1996, p. 40)⁶.

No entanto, como será discutido ao final deste artigo a partir do exemplo da pesquisa em Qurna, a superação da compreensão da fotografia como uma espécie de “verificador indicial da realidade” e suas consequências na ideia de verdade documental, nos permite explorar novas possibilidades de utilização das imagens nas pesquisas em ciências humanas.

UMA HISTÓRIA EM ESPIRAL

Como vimos, a relação indicial entre a coisa fotografada e sua imagem-réplica é pensada como o ápice de um processo iniciado no Renascimento com a invenção da perspectiva. No entanto, a valorização da reprodução do real por contiguidade (ou índice, na terminologia de Peirce) pode ser ainda mais antiga. George Didi-Huberman (2015) identifica a noção romana de *imago* como elaborada por Plínio, O Velho, no séc. I a via de acesso para pensar a história da arte fora do paradigma cronológico consolidado desde meados do séc. XVI. A questão aqui diz respeito a um debate sobre a afirmação de Plínio, em seu livro *História Natural*⁷, sobre a suposta morte da arte a partir do abandono da *imaginum pictura*. Traduzida erroneamente, segundo Didi-Huberman, por “pintura de retrato”, a expressão *imaginum pictura* remete a objetos de cera moldados, e posteriormente pintados, a partir dos rostos dos ancestrais mortos, a fim de se obter “extrema semelhança”. Esses retratos de cera eram suportes rituais ligados ao direito privado e destinados a legitimar a posição dos indivíduos na instituição genealógica da *gens* romana. (Didi-Huberman, 2015). Se, por um lado, a tradição da história da arte define o retrato como uma imitação ótica feita à distância, por outro, a *imago* romana supõe uma duplicação do rosto por contato. As semelhanças com os procedimentos e a lógica da fotografia documental não poderiam ser maiores. Como um filme em negativo, essas imagens eram produzidas a partir de um processo no qual o

⁵ Muitos autores abordaram o aspecto indicial das imagens fotográficas. Para acompanhar o debate ver: Dubois (2004); Barthes (2015); Bazin (2013); Pinney (1996); Roullé (2009); Sekula (2013), entre outros.

⁶ Para um balanço histórico do uso da fotografia pela arqueologia ver Hissa (2015).

⁷ Publicado entre os anos 77 e 79 d.C.

molde de gesso era impresso sobre o rosto do morto e funcionava como uma matriz para as figuras de cera produzidas posteriormente a partir dele. Como nos explica Didi-Huberman:

“A *imago* não é, portanto, uma imitação no sentido clássico do termo; ela não é factícia e não requer nenhuma *idea*, nenhum talento, nenhuma magia artística. Ao contrário, ela é uma imagem-matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (do rosto)” (Didi-Huberman, 2015, p.81).

Não é possível medir o impacto das ideias de Plínio, o Velho, nas concepções de arte, imagem e mesmo de natureza. Suas críticas à *permutatio*⁸ em oposição à *imago*, réplica do real por meio de uma matriz produzida por contato, vai ao encontro das aspirações da ciência cerca de dezoito séculos mais tarde. Mergulhada no modernismo⁹ positivista, a ciência ocidental buscava ultrapassar a subjetividade das ilustrações produzidas por artistas a fim de conseguir registros realmente fidedignos da natureza. Como uma espécie de máquina de *imago*, a fotografia floresceu pelas mãos de químicos que, como emissários tardios de Plínio, trouxeram de volta a *dignitas* às representações figurativas.

No relatório apresentado em nome de uma Comissão voltada a examinar o projeto de lei que destinaria a Daguerre e a Niépce uma pensão vitalícia pela cedência do processo do Daguerreótipo ao domínio público em 1839, Dominique François Arago afirma claramente que o exame da questão se deu a partir dos seguintes questionamentos:

“1. Se o processo do Sr. Daguerre é incontestavelmente uma invenção; 2. Se esta invenção prestará, à arqueologia e às belas-artes, serviços de algum valor; 3. Se ela poderá tornar-se de uso comum; 4. e, finalmente, se será de esperar que dela derivem benefícios para as ciências.” (Arago, 2013, p. 36).

O próprio Arago responde a essas questões, explicitando o avanço que o daguerreótipo poderia trazer às expedições arqueológicas. Em suas palavras:

“Quando tiverem a oportunidade de examinar as imagens, todos vocês poderão imaginar o enorme partido que se teria tirado, durante a expedição ao Egito, de um meio de reprodução tão exato e tão rápido. Por todas as mentes perpassará a ideia de que, se a fotografia fosse conhecida em 1798, teríamos hoje imagens fiéis de muitos quadros emblemáticos [...]” (Arago, 2013, p. 37).

E mais abaixo ele completa:

“Para copiar os milhões e milhões de hieróglifos que cobrem, inclusivamente no exterior, os grandes monumentos de Tebas, de Mênfis, de Carnaque etc., seriam precisas décadas e legiões de desenhadores. Com o Daguerreótipo, um só homem poderia levar a bom termo esse imenso trabalho. Dotai o instituto do Egito de dois ou três dispositivos do Sr. Daguerre e, em muitas das grandes pranchas da célebre obra, fruto de nossa imortal expedição, extensas áreas de hieróglifos *reais* irão substituir hieróglifos fictícios ou meramente aproximativos” (Arago, 2013, p. 37– grifo meu).

No último trecho reproduzido acima, vemos como a semelhança produzida pelas imagens captadas pelo Daguerreótipo é concebida explicitamente como um substituto da coisa (os hieróglifos “reais” que teriam sido capturados pela expedição), em oposição às representações fictícias ou meramente aproximativas dos desenhos. Logo após disseminação do Daguerreótipo, uma série de viajantes e arqueólogos incorporaram diferentes

⁸ Procedimento a partir do qual cabeças de estátuas eram trocadas personificando novos donos. Para mais detalhes ver Didi-Huberman (2015).

⁹ Uso aqui o termo “modernismo” em referência ao período histórico que vai de meados do séc. XIX até, pelo menos as duas primeiras décadas do século XX, e não ao modernismo como movimento artístico do início do século XX.

técnicas fotográficas a suas viagens e pesquisas. Fotógrafos como Maxime du Camp, Gustav Le Gray, Antonio Béato, Felix Bonfils, Adrien Bonfils, J. Pascal Sébah, Félix Teynard, Louis de Clercq, Wilhelm Hammerschmidt, Harry Burton, Lehnert & Landrock, Charles Piazza Smyth, entre outros, agregaram à fotografia o papel de subverter os limites geográficos do mundo pré-moderno, buscando, além do registro “científico” de monumentos, pessoas e formas de vida estranhos ao Ocidente, encurtar as distâncias que separavam o cidadão europeu médio dos misteriosos países distantes, outrora acessíveis apenas por desenhos ou pinturas orientalistas¹⁰.

Olhando a questão da reprodução naturalista das imagens por meio das transformações da história da arte, no entanto, o que vemos é um desenvolvimento em espiral que se inicia com o elogio da reprodução da natureza por contato com a produção da *imago* romana (nesse caso, a natureza é concebida a partir de sua superfície material) para decolarmos, no renascimento, a uma concepção platônica da verdade, onde a representação artística transcende a mera imitação da realidade sensível para alcançar um nível mais elevado de significado e expressão mediante o poder de capturar conceitos universais que transcendem a realidade mundana (Didi-Huberman, 2019). Esse platonismo persiste, de diferentes maneiras, até o advento do mundo moderno, quando a reprodução fidedigna do real se sobrepõe ao idealismo metafísico. Nada melhor que as palavras furiosas de Charles Baudelaire para compreendermos esse momento:

“Em matéria de pintura e de escultura, o *Credo* actual do povo [...] é o seguinte: ‘creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é, e só pode ser, a reprodução exacta da natureza [...]. Assim, uma indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria arte absoluta’. Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: ‘Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exactidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia’. A partir desse momento, a sociedade imunda lançou-se, como Narciso, na contemplação de sua imagem trivial no metal.” (Baudelaire, 2013).

Nesse contexto, a superação da arte como revelação da essência do mundo material por meio da interpretação de artistas inspirados se afasta definitivamente da produção de conhecimento com a consolidação do positivismo científico. Assim, no século XIX, a espiral completa sua primeira volta buscando um retorno à *imago* por meio do índice fotográfico, que une a reprodução física por contato com a dimensão ótica do retrato tradicional. Dito de outra forma: se partirmos do contraste entre **replicação indicial do real / representação simbólica do ideal**, podemos agrupar, de um lado, a *Imago* romana e a fotografia moderna, e de outro, o platonismo renascentista e, como veremos abaixo, a arte e o documentário conceitual. As mudanças de ênfase entre realismo e idealismo sugerem, a princípio, a figura de um pêndulo. No entanto, a mudança periódica entre as duas tendências (realismo/idealismo) não se constitui na forma de um retorno ao estado anterior, mas como uma rearticulação constante de processos voltados à produção de imagens em suas conexões com o mundo, relacionando elementos de longa duração (ou estruturais) e contingências contextuais históricas. Cada “retorno” consolida um novo encontro entre a historicidade “quente” da mudança e a recombinação “fria” das recorrências¹¹, para usar uma linguagem lévistrausseana. Assim, o ponto inicial nunca

¹⁰ O emprego da fotografia pelos viajantes e cientistas não interrompeu a produção de imagens exotizantes, apenas deu mais contretude ao discurso orientalista. Para uma crítica contundente ao uso colonial da fotografia ver Azoulay (2019).

¹¹ Em uma abordagem derivada da antropologia da virada do século XIX para o XX, a permanência de padrões, formas ou elementos ao longo do tempo é abordada por Aby Warburg por meio da noção de “nachleben”, comumente traduzida como “sobrevivência”. Para uma discussão aprofundada sobre o tema ver principalmente Didi-Huberman (2013).

é atingido novamente, mas acessado segundo novos encontros e possibilidades, assemelhando-se mais a um processo de transformação “em espiral”.

A VERDADE ENQUANTO CONCEITO

O final do sec. XX presenciou o colapso do mundo moderno com o fim dos estados coloniais e a desconstrução das certezas científicas em inúmeras áreas do conhecimento (predominantemente nas ciências humanas). Na antropologia, o movimento pós-moderno derreteu o realismo etnográfico de Malinowski explicitando suas “trapaças” estilísticas voltadas - como na invenção da perspectiva cinco séculos antes - a criar nos leitores um efeito de realidade. Na arqueologia, o pós-processualismo questionou a objetividade na análise do material arqueológico. Na fotografia, a estética documental consolidada pela *Farm Security Administration* e depois pelo instante decisivo bressoniano já havia sido ultrapassada desde Robert Frank e seus sucessores dos anos 1960. A chegada da foto documental aos museus e galerias embaralhou o cenário que separava a suposta objetividade do registro fotográfico da subjetividade da criação artística. Mas é o advento da sociedade da informação e a digitalização das imagens que escancaram definitivamente a artificialidade do suposto realismo fotográfico.

Como vimos, a natureza indicial da fotografia, base de sua suposta transparência e veracidade, parecem legitimar a falta de reflexão, notada por Shanks na citação acima, sobre seus usos na Arqueologia. No entanto, o positivismo científico não é livre de controvérsias. Casos concretos de manipulação de imagens e interpretações exotizantes de contextos não ocidentais, registrados pela fotografia desde o início de sua história, já indicavam uma linha de fratura desconstrutiva a partir da qual o indicial se torna icônico e simbólico, aproximando-a a uma forma de pintura (Piney, 1996)¹².

Após demonstrar de maneira crítica como, na grande maioria dos casos, as fotografias são usadas na arqueologia como registros documentais ou ilustrações do que foi encontrado, ou seja, apenas um meio para registros supostamente objetivos, Shanks propõe a utilização do termo *photoworks* como forma de enfatizar atos de produção cultural associados aos discursos arqueológicos. Segundo ele:

“The discourse of archaeological photography consists, among other things, of sets of rules which generate photographic images, rules which are the grounds for the acceptance and familiarity of images, for their assessment and their rejection, if this is considered appropriate. While produced according to sets of rules, photos and photowork confirm and reduplicate dominant subject positions – particular relationships between the viewer and viewed”¹³ (Shanks, 1997, p. 78).

A análise do discurso arqueológico por meio da fotografia, desenvolvida por Shanks, vê o realismo fotográfico como tributário de uma rede de referências cruzadas na qual, por meio de repetições, cria uma imagem genericamente percebida do que pode ser real ou realista, e no mesmo sentido de Barth, afirma (de maneira crítica) que essa imagem é reconhecida como a própria realidade (Shanks, 1997, p. 80).

¹² Para uma abordagem decolonial da fotografia no contexto egípcio ver Close (2024).

¹³ “O discurso da fotografia arqueológica consiste, entre outras coisas, em conjuntos de regras que geram imagens fotográficas, regras que são a base para a aceitação e familiaridade das imagens, para sua avaliação e sua rejeição, se isso for considerado apropriado. Enquanto produzidas de acordo com conjuntos de regras, fotos e trabalhos fotográficos confirmam e replicam posições dominantes do sujeito - relações particulares entre o observador e o observado.” (tradução minha).

Outros autores vão na mesma direção ao afastarem suas abordagens da dimensão técnica do “ato fotográfico” em favor de uma visão da fotografia como processo. No texto citado acima, por exemplo, Alain Sekula (2013) pensa a fotografia na chave da comunicação e a vê como uma forma de enunciado incompleto, dependente de um “texto oculto” baseado em proposições linguísticas que permitem sua “leitura”. A partir de um exemplo dado por Herskowitz, Sekula afirma que a alfabetização fotográfica é aprendida e depende de contextos culturais para ser compreendida. Em sua análise, a verdade fotográfica não passa de uma aura mítica de neutralidade que esconde a natureza convencional da comunicação fotográfica.

André Rouillé segue o mesmo caminho quando surpreende ao aproximar a fotografia do conceito de magia como construído por Marcel Mauss no início do século XX. Em suas palavras: “Por mais paradoxal que possa parecer, o verdadeiro é uma produção mágica. [...] O documento precisa menos de semelhança, ou exatidão, do que de convicção” (Rouille, 2009, p. 62). Mais abaixo ele segue seu argumento afirmando que as fotografias:

“Transformam-se em objetos mágicos, em cujas propriedades pedem-nos que acreditemos. ‘A magia é natural, e não adquirida’ observa Marcel Mauss. Ela não está no mágico nem em instrumentos e operações mágicas, mas numa crença coletiva do grupo mágico em si. Como qualquer outra crença, a verdade documental da fotografia requer condições particulares. São elas que permitem a um artefato ser equivalente às coisas e aos fatos do real, ou defini-los o bastante para substituí-los simbolicamente” (Rouille, 2009, p. 63).

Em resumo, para Rouillé, a verdade da fotografia documental é constituída por um processo de produção de crenças e certezas que a estabelece. A invenção da fotografia teria produzido uma espécie de “mecanização da mimese” a fim de superar a crise da verdade que acoitava a pintura no século XIX.

De maneira ainda mais incisiva, Joan Fontcuberta (2016) nos mostra como, no caso da fotografia, a escolha entre documento e ficção é impossível, uma vez que o ponto inicial da realidade não é acessível, pois é estruturado por uma emaranhada teia de ficções. Apenas por meio de trapaças que a intenção meramente descritiva da fotografia pode ser explicitada. Após nos apresentar diferentes exemplos, Fontcuberta afirma que é apenas por meio de uma simulação consciente que podemos nos aproximar de uma representação epistemologicamente satisfatória da realidade viva (Fontcuberta, 2016). Ou seja, para ele, as fotografias não supõem representações verdadeiras dos fatos, mas têm relações com o mundo. No entanto, esse mundo não é mais (se é q um dia realmente foi) moderno. Atualmente, a produção de imagens se tornou uma nova linguagem universal, e sua produção vernacular espontânea tornou-se o mediador principal de nossas relações. A digitalização e as plataformas digitais em rede permitem uma circulação de mensagens audiovisuais em uma velocidade jamais imaginada. Por fim, os elementos essenciais da “ontologia fotográfica” – a relação indicial – foram substituídos por processos de digitalização que rompem com a indicialidade da imagem. Não há mais contato entre coisa e imagem, mas uma sequência de etapas que transforma a luz em impulsos elétricos, esses impulsos em código, e esse código, depois de interpretado por algoritmos e softwares, é recomposto como imagem, em geral reproduzida em monitores luminosos. A transformação do papel e dos usos das imagens na vida social e a transformação radical de seus processos técnicos – sem mencionar a facilidade de adulteração decorrentes da digitalização e, sobretudo, as imagens construídas por inteligência artificial, que extinguem o “isso foi” barthesiano – fazem Fontcuberta (2016) afirmar que vivemos na era da pós-fotografia. Um mundo

que vive na ilusão de continuidade com o modernismo, mas como os Dinossauros, fadado à eliminação pelos efeitos da queda do meteoro.

Se, acompanhando Fontcuberta, devemos aderir a uma “simulação consciente” no processo fotográfico, problematizando a artificialidade dos discursos visuais produzidos pelas ciências humanas em geral, e pela arqueologia em particular, como a fotografia pode ser incorporada à produção do conhecimento? Dito de outra forma: uma vez que o caráter realista-documental na fotografia está superado, qual o papel da fotografia na arqueologia? Sua função técnica ligada à conservação, apesar de ainda utilizada, já vem sendo ultrapassada há muito tempo por procedimentos como Fotogrametria, Reflectance Transformation Image (RTI) e Polynomial Texture Mapping (PTM), scanners 3d, imagens de satélite em diferentes frequências, imagens em ultravioleta e infravermelho, raios x, tomografias computadorizadas etc., que, mesmo mantendo um parentesco longínquo com o Daguerreótipo, não são exatamente fotografias. Com algumas exceções, o mesmo questionamento vem sendo feito por outras áreas de conhecimento nas quais a imagem fotográfica teve um papel importante. No âmbito documental, a crise das representações do fim do século XX viu nascer o chamado “documentário conceitual”.

A partir de uma entrevista com o fotógrafo Martin Parr no *Arles Recontres de la Photographie* 12, reproduzido por Melissa Miles (2010), podemos definir o Documentário Conceitual como o desejo de explorar uma ideia única e banal a partir de ângulos diferentes. Em vez de mergulhar em eventos dramáticos, fotógrafos alinhados à essa corrente buscam e enquadram seus assuntos de acordo a uma ideia ou esquema predeterminados. A repetição e categorização são centrais, e a ideia principal se torna evidente por meio de uma série de fotografias, deixando de lado as fotos únicas.

Em outras palavras, o documentário conceitual não busca a reprodução do real por meio da fotografia, mas pensa a fotografia como veículo para a investigação e expressão de uma ideia, um conceito ou uma interpretação de um contexto. A partir desse posicionamento, é possível utilizar conscientemente os recursos de linguagem ligados à fotografia contemporânea (ou à pós-fotografia) para expandir o campo da documentação para além das coisas e levar a sério a proposta de uma abordagem teórica-conceitual visual. Nesse caminho, as imagens parecem seguir seu destino na espiral da história se afastando novamente da *imago* romana em direção à *idea*. Seu caráter conceitual, no entanto, não a aproxima da busca platônica pelas essências universais do renascimento. Muito pelo contrário, ela continua ancorada no mundo, mas não mais perdida na ilusão do realismo indicial. Liberta das amarras da reprodução do real, a fotografia pode se revelar um importante instrumento na produção do conhecimento na arqueologia e nas demais ciências humanas.

Abaixo veremos, a partir de um exemplo exploratório elaborado ao longo de 6 anos de pesquisa no Egito, como os posicionamentos do documentário conceitual, têm permitido o uso das imagens fotográficas como veículos para a investigação e expressão visual de interpretações a partir dos pressupostos teóricos utilizados no Brazilian Archaeological Project in Egypt (Bape).

QURNA EM DIFRAÇÃO: UMA APROXIMAÇÃO AO DOCUMENTÁRIO CONCEITUAL

Segundo Kees Van der Spek (1997) a cidade de Luxor, no Alto Egito, pode ser considerada o coração da indústria do turismo no país por abrigar alguns dos mais importantes templos do período faraônico. Como capital da 18ª dinastia do Egito Antigo, a região da então Thebas abriga, na margem leste do Nilo, os templos de Karnak e Luxor, referências principais da arquitetura do período. Na margem oeste, por sua vez, a pirâmide

natural de al-Qurn marca o ponto mais alto da região montanhosa conhecida como Necrópole Tebana, na qual cerca de 500 tumbas permitem aos visitantes vislumbrarem um pouco dos modos de vida e da espiritualidade do mundo faraônico. Além das Tumbas dos Nobres, a região abarca também o Vale dos Reis, o Vale das Rainhas, a vila dos construtores de tumbas de Deir al-Medina e uma série de templos mortuários, e pode ser vista como um dos pontos de maior interesse arqueológico do mundo.

Mas além de monumentos arqueológicos, a Necrópole Tebana foi ocupada por uma população predominantemente islâmica que, a partir do século XVIII, passou a construir casas integradas às tumbas faraônicas. No início dos anos 1980, a demanda por desenvolvimento baseado no turismo (sobretudo arqueológico), aliada às preocupações com a conservação da região de Qurna e seu patrimônio cultural, levaram o governo egípcio a efetivar a remoção forçada dos habitantes de cerca de 1500 casas (Van der Spek, 1997). A remoção dos moradores de Qurna foi iniciada pela construção de uma nova vila ao norte da Necrópole Tebana e culminou, entre 2007 e 2010, em um processo de demolição das casas, restando penas um aglomerado conhecido como Qurnet Murai cercado pelas ruínas do que fora a antiga vila de Qurna.

Em um texto recente, o arqueólogo José Roberto Pellini (2022), coordenador do Bape, examina as potencialidades do arcabouço teórico do *New Materialism* para interpretar o contexto de Qurna, e em uma proposta inovadora, aciona o conceito de “difração” (Haraway, 1997 apud Pellini, 2022) para entender como os diferentes encontros ocorridos na Tumba Tebana TT123 ao longo do tempo atualizaram sua materialidade de forma transitória. Segundo Pellini, os encontros são como intra-ações que fazem com que um mesmo local seja materializado como uma tumba faraônica, uma casa islâmica e um sítio arqueológico. A partir dessa abordagem, o autor desafia os princípios cartesianos da arqueologia, que em sua abordagem tradicional, veria as diferentes materializações da TT 123 apenas como diferentes representações. Segundo Pellini, nas correntes mais tradicionais da arqueologia, toda a metodologia de pesquisa parte do pressuposto de que o mundo é composto de entidades separadas com propriedades específicas. Para essa arqueologia, por exemplo, a tumba TT123 é pensada apenas como uma tumba faraônica da época de Tutmés III, e sua conversão posterior em casa pela população Qurnawi é considerada apenas uma reapropriação. Em suas palavras:

“In a model like this, where subject and object are ontologically separate and independent elements and the tomb pre-exists as a material category, there is no space for this place to be anything other than Amenemhet’s tomb, just as there is no space for the images of Amenemhet to be something more than their representation. In this context the Qurnawi house is not a Qurnawi house, but the tomb of Amenemhet that was reappropriated and used as a house.”¹⁴ (Pellini, 2022, pp. 2-3).

Pellini segue a trilha do realismo agencial e pensa cada encontro (de Amenemhet, um nobre da época de Thutmosis III e dono da tumba, Hentiri sua esposa, e outros egípcios; dos Qurnawi, egípcios que ocuparam a região a partir do século XVIII e fizeram suas casas integrando-as as tumbas faraônicas; e dos arqueólogos, turistas e agentes do Estado egípcio e seus interesses científicos e econômicos) como uma reconfiguração “material-discursiva” (Barad, 2017) da realidade da TT 123.

¹⁴ “Em um modelo como este, onde sujeito e objeto são elementos ontologicamente separados e independentes e a tumba preexiste como uma categoria material, não há espaço para que este lugar seja outra coisa além da tumba de Amenemhet, assim como não há espaço para que as imagens de Amenemhet sejam algo mais do que sua representação. Nesse contexto, a casa Qurnawi não é uma casa Qurnawi, mas a tumba de Amenemhet que foi reapropriada e usada como casa.” (tradução minha).

O realismo agencial, base conceitual da análise de Pellini, propõe que o mundo não é composto de objetos ou coisas independentes e pré-existentes. Ao contrário, se compõe mediante fenômenos contínuos de intra-ação (não interação) entre “práticas materiais-discursivas”. Segundo Barad (2017), tudo que existe no universo é constituído no e pelo entrelaçamento (*entanglement*), o que significa que nada existe previamente e de maneira independente. O realismo agencial (ou performatividade pós-humanista) se baseia nas descobertas empíricas da física que surgiram na primeira metade do século XX. Interpretando essas descobertas, Niels Bohr, por exemplo, rejeita a ideia de transparência da linguagem e da medição como formas de mediação no processo de conhecimento, e desmonta o argumento atomista consolidado desde Demócrito (séc. V a.C.), segundo o qual o universo é formado por entidades independentes pré-existentes – ou “relata” – que se contrapõem ao vácuo que os engloba e entram em contato produzindo a diversidade de coisas e seres segundo a forma, a ordem, a posição e o peso. Para Barad, a epistemologia relacional de Bohr abre as portas para a compreensão de uma ontologia segundo a qual as unidades primárias não são “coisas”, mas fenômenos:

“A realidade não é composta de *coisas-in-si*, nem de *coisas-por-trás-de-fenômenos*, mas de ‘coisas’-in-fenômenos. O mundo é intra-atividade em sua *materiação* diferencial. [...] reconfigurações/enredamentos/relacionalidades/(re)articulações. E as unidades semânticas primárias não são “palavras”, mas práticas material-discursivas através das quais as fronteiras são constituídas. Esse dinamismo é agência. A agência não é um atributo, mas o contínuo reconfigurar do mundo.” (Barad, 2017, p. 22- ênfases no original).

Ao manejar as bases conceituais do realismo agencial para fundamentar sua abordagem arqueológica, Pellini (2022) nos mostra como o conceito de difração é aplicado por Barad (2014) para entender como diferentes encontros geram diferentes resultados materiais. Complementar à ideia de reflexo, a difração – também um fenômeno físico – abarcaria não apenas a análise sobre como os encontros são produzidos, mas o resultado desses encontros. O exemplo clássico citado por ele a partir do trabalho de Sayal-Bennett (2021 *apud* Pellini, 2022) traz a imagem de duas pedras atiradas em um lago formando ondulações radiais cuja intersecção forma novas ondas ou padrões de interferência. A partir da análise difrativa, o foco não estaria na natureza essencial das duas pedras e as diferenças entre elas, mas na análise dos resultados da intersecção entre as diferenças, ou seja, na onda que surge após a intersecção das duas ondas iniciais. A partir daí o autor propõe:

“Instead of thinking about TT123 in terms of its separate encounters with pharaonic Egyptians, archaeologists, Qurnawis, state agents and tourists as essential and independent elements, we should focus on the result that these different encounters produce. [...] The idea of TT123 as a tomb, as a house or as an archaeological site, is actually the unfolding of relationships that actualized this space in different ways based on the relationships that were established there. In this context, thinking about diffractive patterns of difference means focusing on what the differences are, how, for what and for whom they matter, given the ‘relational nature of difference’”¹⁵ (Barad, 2007, p. 32 *apud* Pellini, 2022, p. 5).

¹⁵ "Em vez de pensar na TT123 em termos de seus encontros separados com egípcios faraônicos, arqueólogos, Qurnawis, agentes do estado e turistas como elementos essenciais e independentes, devemos nos concentrar no resultado que esses diferentes encontros produzem. [...] A ideia da TT123 como uma tumba, como uma casa ou como um sítio arqueológico é, na verdade, o desdobramento de relações que atualizam esse espaço de diferentes maneiras com base nas relações que foram estabelecidas ali. Nesse contexto, pensar sobre padrões difrativos de diferença significa focar no que são as diferenças, como, para que e para quem elas importam, dada a 'natureza relacional da diferença'." (tradução minha).

SOBRE O GRUPO DIFRATIVO DE MATERIAIS



Figura 1. Grupo difrativo de materiais.

Ingressei no BAPE em 2019 como integrante do eixo intitulado “narrativas alternativas”. Minha missão era, além da documentação fotográfica tradicional dos trabalhos de escavação, produzir um discurso visual “alternativo” sobre o projeto. O desafio, no entanto, era definir esse “alternativo”. Como escapar do impulso da documentação fotográfica tradicional? Como não ser afetado pelo exotismo em um contexto para nós tão exótico como o Egito? Seria possível encontrar um caminho que evitasse a repetição de clichês exaustivamente fotografados sobre a região, que inundam a internet de pirâmides, templos e múmias? Como superar a compulsão orientalista? Foi apenas em 2022, na terceira viagem a Luxor, que, após mergulhar nos debates acerca da fotografia contemporânea e suas estratégias narrativas, um caminho se abriu onde antes só havia dúvidas e confusões.

Como preconizado pelos praticantes do documentário conceitual, resolvi agarrar o conceito de difração como definido por Barad e já incorporado ao Bape por meio dos trabalhos de Pellini. Inspirado por debates e experiências narrativas da fotografia em intersecção com a arte contemporânea, apostei em uma sequência de “Grupos Difrativos”¹⁶ como meio de harmonizar conteúdo e forma narrativa às características do conceito central da experiência.

Em “*The Photographic Sequence*” (MacDonald, 2012) Nathan Lyons, curador de fotografia na *George Eastman House* no final da década de 1950 e fundador do centro de educação independente *Visual Studies Workshop*, nos mostra como elementos coordenados por uma ordem de relação ou ocorrência são combinados ou justapostos

¹⁶ Chamo de “Grupos Difrativos” os produtos da estratégia de construir conexões entre as imagens em um painel sincrônico, entendendo a produção dessas conexões como uma prática-material-discursiva que explicita, justamente, as relações difrativas entre os diferentes elementos do quadro.

em uma única foto ou em séries de imagens para formar uma experiência de exibição que supere os limites do “frame”, produzindo um deslocamento do papel narrativo tradicional da fotografia em direção à uma potencialização da interdependência entre seus elementos, incluindo aí o contexto. A partir daí, Lyons define o que entende por série e sequência, marcando suas diferenças em relação ao espaço e o tempo. Seguindo os passos de Lyons, Keith Smith publica, em 1984, o livro *Structure of the Visual Book*, no qual explora os elementos que constituem o livro visual e, inspirado em Lyons, delinea os conceitos de série e sequência, complementando-os com a noção de grupo¹⁷.

Serie e sequência, segundo as definições de Smith, podem ser entendidas como formas diferentes de encadeamento narrativo pertencentes ao eixo sintagmático. A noção de “grupo”, no entanto, se diferencia das anteriores por permitir formas sincrônicas de articulação. Nas palavras de Smith:

“Um grupo – é uma lista. Ele se mantém conectado através de um denominador comum, como o assunto, composição, ou uma origem semelhante. Um grupo é uma compilação sem estrutura ou movimento constituído. Referências não se estabelecem de uma imagem para a outra, e conseqüentemente, não há uma ordem estabelecida para vê-las. Um grupo é tópico, e não pode ser modificado por um enredo ou por um movimento direto.” (Smith, 2010, p. 218 apud Bonduki, 2015, p. 44).

A ideia de grupo, como definida acima, nos permite pensar articulações sincrônicas, incorporando o eixo paradigmático às possibilidades de narrativa fotográfica. Esse tipo de encadeamento vem sendo explorado por adeptos do documentário conceitual que, no diálogo com a arte contemporânea, utilizam recursos como repetições, encadeamentos temáticos e estéticos, sobreposições e apropriações como veículos de investigação e expressão¹⁸.

Existem várias formas de compor “grupos” de imagens. Podem ser em forma de pranchas, como em *Balinese Character*, de Bateson e Mead (1942), que mantém o compromisso com a linguagem científica mediante um controle rígido sobre o tratamento das imagens e um conjunto de textos que contextualiza a pesquisa, explica seus métodos e limita as possibilidades interpretativas do leitor. Outro exemplo é a exposição/livro *The Family of Man* de Edward Steichen. Originalmente uma exposição realizada no Moma, de Nova York, em 1955, sua versão “em livro” traz uma brilhante estratégia de associação narrativa de imagens fotográficas. No livro/catálogo, cada dupla de páginas acaba funcionando como uma prancha sincrônica como em *Balinese Character*, mas em vez de textos e legendas explicativas, curtas inserções textuais, retiradas de publicações tão diversas quanto as imagens fotográficas, ajudam o leitor a acompanhar a passagem entre as diferentes fases do livro. A configuração das páginas também varia bastante, permitindo que cada grupo possua uma autonomia estética em relação aos demais ao mesmo tempo que compõem a grande narrativa que produz uma imagem universal de humanidade.

Podemos afirmar, no entanto, que a mais impactante e complexa obra baseada na ideia de grupo é o *Atlas Mnemosyne*, do historiador da arte Aby Warburg, no qual centenas de imagens – em geral cópias de obras de arte de diferentes períodos – articuladas em 63 painéis sincrônicos, buscam explicitar a continuidade de temas

¹⁷ “Uma série - articula um certo número de imagens em linha reta; é uma estrutura adjacente. Uma série é uma progressão linear, aritmética, com cada imagem sendo a extensão da anterior, modifica a seguinte: uma sucessão, uma metamorfose, ou uma narração [...]”

Uma sequência – é constituída por uma relação de causa e efeito; é contingente em estrutura. Muitas imagens reagem ou agem umas com as outras, mas não necessariamente com a imagem adjacente, como em uma série. A estrutura se organiza a partir de contrapontos. A sequência é uma progressão geométrica, uma montagem.” (Smith, 2010, p. 218 apud Bonduki, 2015, p. 44).

¹⁸ Sobre esse ponto ver por exemplo as obras de Ed Ruscha (1963), Martin Parr (2016) e Stephen Gill (2005).

caros à antiguidade nas obras do renascimento e no período clássico. Na edição espanhola, publicada em 2010 pela editora Akal Sa, ao lado de cada painel há uma página anunciando o tema geral daquele grupo e as referências de cada obra utilizada, com título, autor, data e local onde ela se encontra. O eixo teórico é apresentado apenas no início do livro, no qual a questão principal é exposta. Após esse texto não há mais instruções para guiar o leitor na interpretação de cada parte. De maneira diferente dos exemplos anteriores, o conjunto de painéis do Atlas não parece redundar em um percurso diacrônico subjacente. As diferentes dimensões que conectam a arte da Antiguidade ao mundo do renascimento permanecem articuladas como em um sistema, mas não compõem um caminho evolutivo ou algo do tipo¹⁹ (Warburg, 2010).

Nosso trabalho em Qurna segue essas inspirações na busca de expressar visualmente o processo de difração que produz as múltiplas materizações²⁰ da Necrópole Tebana (tumba, casa e sítio arqueológico). Diferentes tipos de pranchas (ou grupos difrativos) estão sendo elaborados a partir de um acervo de cerca de 25.000 fotografias produzidas até o momento. Como a minha inserção no local se dá a partir da pesquisa arqueológica, é natural que um dos contextos mais presentes nesta obra (ainda em construção) é a arqueologia. Encarada a partir do eixo conceitual da difração, a escavação na tumba TT123 é compreendida como um processo de “conversão arqueológica”, no qual o encontro da equipe com o contexto de pesquisa transforma os rastros do passado em vestígio arqueológico. Operando em uma espécie de sobreposição difrativa a partir de um emaranhamento entre o contexto faraônico, os restos das habitações Qurnawi e as práticas-material-discursivas da arqueologia (e, por que não, da fotografia) a pesquisa em Qurna transforma a Necrópole Tebana, e a tumba TT123 (ou o antigo espaço das moradias Qurnawi), em sítio arqueológico.

A imagem apresentada neste artigo nada mais é que um grupo difrativo elaborado a partir de fotografias de objetos escavados pela equipe do projeto em diferentes períodos²¹. Ao contrário da grande maioria das pesquisas realizadas na Necrópole Tebana (e em outras partes do Egito), o trabalho do Bape não foca exclusivamente no período faraônico. Como explicitado por Pellini no trecho citado acima, um dos interesses do projeto é compreender como se dá a sobreposição entre a tumba faraônica e as casas Qurnawi, permitindo análises que vão das formas de ocupação do espaço até a crítica da noção de patrimônio cultural/arqueológico²². Por isso, todo o material escavado, seja ele faraônico ou “contemporâneo”, recebe o mesmo tratamento do ponto de vista arqueológico. Na imagem, pedaços de sarcófago aparecem lado a lado com latas de refrigerante e pacotes de cigarro, *ushabts* convivem com trapos e roupas velhas, fragmentos de cartonagem, pedaços de estátuas e cacos de cerâmica são acompanhados por sapatos, tampinhas de garrafa e caixas de fósforo. Nesse grupo, o emaranhamento entre as dimensões faraônica e islâmica se realiza plenamente, mas apenas pelo encontro com a terceira dimensão: a ciência, que com seus procedimentos de classificação, catalogação, registro e armazenamento, converte esses objetos, que passam a existir como vestígios arqueológicos.

O painel difrativo resultante do encontro entre essas três dimensões (objetos faraônicos e objetos contemporâneos, todos convertidos em vestígios arqueológicos) busca funcionar como um novo produto; uma espécie de materização visual fruto do encontro de diferentes realidades. A produção de um conjunto baseado na padronização estética da ciência torna equivalentes fragmentos de sarcófago e caixas de fósforo, *ushabts* e

¹⁹ Sobre o Atlas como estratégia de conhecimento ver Didi-Huberman (2021).

²⁰ Uso “materizações” seguindo a opção do tradutor de Barad (2017).

²¹ As imagens utilizadas no painel foram tiradas do catálogo de materiais do projeto, que acumula registros desde 2016 e foram produzidas por diferentes pesquisadores. Além da seleção e tratamento das imagens, a montagem do painel é de minha responsabilidade.

²² Para um relato recente sobre os trabalhos do BAPE, ver Pellini (2023).

latas de sardinha, posicionando-se na intersecção entre as diferentes ondas emitidas por esses objetos e seus contextos originais de significação. Por isso, este conjunto difrativo não tem como objetivo facilitar a análise das peças que o compõe, mas busca ser, em seu caráter exploratório, uma fotografia do processo de difração como entendido por Barad. Por ele, é possível vislumbrarmos de forma concreta o resultado do processo de “conversão arqueológica” na qual as especificidades do passado faraônico e islâmico incidentes no espaço da Tumba TT 123 permanecem como rastros em um novo encontro fomentado pela arqueologia. A fotografia, no caso, expressa visualmente esse encontro e abre as portas para novas difrações. Seja como for, seu uso procura se distanciar do registro documental dos objetos e mira na expressão visual do conceito que a guia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A articulação entre os princípios do realismo agencial e as possibilidades da noção de grupo no âmbito das narrativas fotográficas busca superar a ideia de representação a partir das abordagens de Barad (2014, 2017) e Rouillé (2009), que propõe um deslocamento de foco para ultrapassar a ideia de correspondência entre as descrições e a realidade (base da noção de representação e espinha dorsal do caráter indicial da fotografia) para o foco nas práticas, fazeres e ações que, como vimos, produzem o mundo em uma contínua intra-atividade. A imagem apresentada neste artigo, resultante da pesquisa de cinco anos em Qurna, concretiza a materialização difrativa da conversão arqueológica, e parte do pressuposto que o próprio trabalho de produção das fotografias, sua edição, sequenciamento e publicação, atrelado a um arcabouço teórico e conceitual, produz um objeto de materialidade própria, fruto do meu encontro com, no mínimo, as três dimensões centrais do trabalho em Luxor. Esse novo objeto carrega rastros de uma configuração espaço-tempo que abriga esse novo encontro entre diferentes agências, e através de uma articulação material-discursiva nova (o grupo, e mais amplamente todo o fotolivro), converte uma experiência difrativa em um discurso visual. Não se trata de ilustrar o que ocorreu “em campo”, nem descrever o que “eles” (os Egípcios faraônicos e contemporâneos? Os arqueólogos? Os turistas? Os agentes do Estado?) fazem, mas, ao perseguir suas práticas materiais-discursivas, se entregar a um processo de conversão que carrega em si palavras e coisas, lugares e momentos, teorias e práticas em um novo entrelaçamento produtivo.

A partir desse exemplo, é possível pensar como as imagens, sejam elas fotográficas ou não, podem ser utilizadas como recursos heurísticos para a interpretação e expressão de conceitos ou resultados interpretativos, ultrapassando as limitações ligadas à concepção de documentação científica. Como vimos ao longo do texto, a objetividade e o realismo atrelados às imagens fotográficas não passam de um discurso construído historicamente no mundo euro-americano. Apesar de sua inegável eficiência entre aqueles que compartilham seus códigos, a superação desses limites abre as portas para uma relação ampliada entre a arqueologia e as imagens. Mais do que réplicas do real, suportes para a interpretação do passado, ou objetos à mercê da conversão arqueológica, as imagens são antes de tudo linguagem. No contexto da desconstrução pós-fotográfica, novas possibilidades se anunciam no horizonte. Cabe agora à ciência, e a arqueologia, a tarefa de se permitir explorar esses novos caminhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fapemig, ao CNPQ, ao Itamarati e à Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais pelo apoio financeiro à realização das etapas de campo em Luxor, sem o qual o presente trabalho não seria possível.

REFERÊNCIAS

- Arago, D. F. (2013). Relatório. Em Trachtenberg, A. (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss* (p. 35-44). Lisboa: Orfeu Negro.
- Azoulay, A. (2019). Desaprendendo as origens da fotografia. *Zum*, 17. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>>. [cons. 15 jan. 2024].
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, K. (2014). Diffracting diffraction: cutting together-apart. *Parallax*, 20(3), 168-187.
- Barad, K. (2017). Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. *Vazantes*, 1(1), 7-34.
- Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Balinese character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- Barthes, R. *A câmera clara* (2015). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Baudelaire, C. (2013). O público moderno e a fotografia. Em Trachtenberg, A. (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss* (p. 99-104). Lisboa: Orfeu Negro.
- Bazin, A. (2013). A ontologia da imagem fotográfica. Em Trachtenberg, A. (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss* (p. 261-266). Lisboa: Orfeu Negro.
- Bonduki, I. (2015). *O conceito de sequência em Nathan Lyons*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo.
- Close, R. (2024). *Decolonizing images: a new history of photographic cultures in Egypt*. Manchester: Manchester University Press.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Rio de Janeiro: Editora Contraponto.
- Didi-Huberman, G. (2019). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Atlas ou o gaio saber inquieto: O olho da história, III*. Belo Horizonte: editora UFMG.
- Dubois, P. (2004). *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus Editora.
- Fontcuberta, J. (2016). *La fúria de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gill, S. (2005). *A book of fiel studies*. Londres: Chris Boot.
- Haraway, D. (1997). *Modest witness@Second millennium FemaleMan Meets OncoMouse™: Feminism and technoscience*. New York: Routledge.
- Hissa, S. (2015). Fotografia arqueológica: entre a mimese e a criação. *Habitus*, 13(2), 71-88.
- McDonald, J. (2012). *Nathan Lyons: selected essays, lectures, and interview*. Austin: University of Texas Press.
- Miles, M. (2010) Drive to archive: conceptual documentary photobook design. *Photographies*, 3(1), 49-68.
- Parr, M. (2016). *Real food*. London: Phaidon Press.

- Pellini, J. R. (2022) Encounters, affects and intra-actions: diffracting the Theban Tomb 123. *Archaeologies*, 18, 338-369.
- Pellini, J. R. (2023) The Brazilian Archaeological Program in Egypt: the first six years on TT123: assembling the puzzle. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 40, 104-123.
- Pinney, C. (1996). A história paralela da antropologia e da fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2, 29-52.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac.
- Ruscha, E. (1963). *Twentysix gasoline stations*. Los Angeles: Ed Rouscha.
- Sayal-Bennett, A. (2021). Diffractive analysis: embodied encounters in contemporary artistic vídeo practice. *Tate Papers*, 29. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/29/diffractive-analysis>>. [cons. 04 jun. 2021].
- Sekula, A. (2013). Sobre a invenção do significado da fotografia. Em Trachtenberg, A. (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss* (p. 387-410). Lisboa: Orfeu Negro.
- Shanks, M. (1997). Photography and archaeology. Em Molineux, B. L. (ed.). *The culture life of images: visual representation in archaeology* (p. 73-107). London & New York: Routledge.
- Smith, K. (2010). *Structure of the visual book*. Keith Smith Books: Rochester.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.
- Van der Spek, K. (1997). Another place, a different west bank...: issues of social dislocation, heritage management, and the national interest in Upper Egypt. *Bulletin of the Centre for Middle Eastern and Central Asian Studies (CMECAS)*, 4(1), 3-6.

IMAGEM E ARQUEOLOGIA NA ERA DA PÓS-FOTOGRAFIA:
REFLEXÕES A PARTIR DE UMA EXPERIÊNCIA DIFRATIVA NO EGITO