

**ENTRE A TRANSPARÊNCIA
E A OPACIDADE: AS FOTOGRAFIAS DO
HAIN SELK'NAM, DE MARTÍN GUSINDE,
COMO IMAGENS-SINTOMA**

BÁRBARA LISSA ALVES DE CAMPOS

**BETWEEN TRANSPARENCY
AND OPACITY: MARTÍN GUSINDE'S
PHOTOGRAPHS OF THE HAIN
SELK'NAM AS SYMPTOM IMAGES**

**ENTRE LA TRANSPARENCIA
Y LA OPACIDAD: LAS FOTOGRAFÍAS DEL
HAIN SELK'NAM, DE MARTÍN GUSINDE,
COMO IMÁGENES-SÍNTOMA**

RESUMO

Este artigo pretende tecer reflexões acerca do limiar entre a transparência e a opacidade presentes nas fotografias da cerimônia do Hain, dos Selk'nam, feitas pelo antropólogo Martín Gusinde, no século XX, na Terra do Fogo, Chile. Embora tais imagens tenham sido compreendidas como documentos, por estarem associadas à pesquisa do antropólogo austríaco, este estudo debruça-se sobre a noção de “sintoma” proposta por Didi-Huberman, que retoma os estudos de Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), para deslocar o conceito do vocabulário clínico para o campo do pensamento visual e da crítica da imagem.

PALAVRAS-CHAVE Fotografia; Fantasmas; Sintoma; Arquivo; Selk'nam.

ABSTRACT

This article offers a reflection on the threshold between transparency and opacity in the photographs of the Hain ceremony of the Selk'nam people, taken by anthropologist Martín Gusinde in the 20th century in Tierra del Fuego, Chile. Although these images have been understood as documents, as they are associated with the Austrian anthropologist's research, this study focuses on the notion of “symptom” proposed by Didi-Huberman, who revisits Freud's studies in *The Interpretation of Dreams* (1900) to shift the concept from clinical vocabulary to the field of visual thought and image criticism.

KEYWORDS Photography; Ghosts; Symptom; Archive; Selk'nam.

RESUMEN

Este artículo pretende reflexionar sobre el límite entre la transparencia y la opacidad presentes en las fotografías de la ceremonia del Hain, de los Selk'nam, tomadas por el antropólogo Martín Gusinde en el siglo XX en Tierra del Fuego, Chile. Aunque estas imágenes se han entendido como documentos, al estar asociadas a la investigación del antropólogo austríaco, este estudio se centra en la noción de “síntoma” propuesta por Didi-Huberman, que retoma los estudios de Freud en *La interpretación de los sueños* (1900) para trasladar el concepto del vocabulario clínico al campo del pensamiento visual y la crítica de la imagen.

PALABRAS CLAVE Fotografía; Fantasmas; Síntoma; Archivo; Selk'nam.

Artigos originais

Bárbara Lissa Alves
de Campos*

<https://orcid.org/0000-0003-3601-7894>

*Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG),
Brasil.

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.222069](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.222069)

e-222069






FIGURA 1.

Martín Gusinde. Fotografia, Anthropos Institute.

Tanu é um espírito metade homem, metade mulher, que representa um céu de neve (sul). Veste um traje de pele de guanaco esticado em uma moldura arqueada preenchida com junco, folhas e capim. O espírito fica de costas para o público Selk'nam e só anda para trás (Revista Zum, edição 14, 2018).



A fotografia que introduz esta análise pertence ao grande arquivo fotográfico do Anthropos Institut em Sankt Augustin, na Alemanha (figura 1). Ela é uma dentre as mais de 1.000 imagens dos povos da Terra do Fogo, no Chile, feitas entre os anos de 1918 e 1924, pelo missionário e antropólogo austríaco Martín Gusinde (1886-1969), ao longo de suas quatro viagens ao local. O acervo, que conta também com os diários de campo de Gusinde, é fruto do seu contato com populações originárias, estabelecido no contexto em que foi ordenado sacerdote da Congregação do Verbo Divino, em 1911, e enviado para o Chile no ano seguinte, com a missão de ensinar alemão em Santiago. No local, despertou seu interesse pela antropologia, o que o levou a desenvolver um projeto de pesquisa sobre as populações da Terra do Fogo, região pouco estudada e de difícil acesso à época. Assim, inscreveu-se em uma etnografia de salvamento, que identificava as sociedades tradicionais em risco de desaparecimento iminente.

Ao longo dos anos em que fotografou os povos da Terra do

Fogo, com a finalidade de produzir uma pesquisa etnográfica, Gusinde registrou manuscritos e áudios, e utilizou uma câmera de grande formato, com negativos de vidro e película, dentre os quais grande parte foi impressa por contato – processo no qual a imagem é formada diretamente na superfície foto sensível. Em sua pesquisa, Gusinde utilizou cadernetas de anotações, fotografias e cilindro fonográfico para captar os sons e as conversas com os povos Selk'nam, Yagan e Halakwulup. Anotou de maneira sistemática os nomes, as relações de parentesco e as características físicas dos indivíduos, no intuito de reconstituir suas genealogias familiares. Sua pesquisa produziu três volumes. O primeiro, publicado em 1931, trata dos Selk'nam. O segundo volume, de 1937, apresenta os Yamana (Yagan) e o terceiro, relativo aos Halakwulup, foi manuscrito em 1945, e se perdeu durante a guerra.

A imagem acima e as demais que serão analisadas neste artigo compõem uma série de retratos intitulados por Gusinde com os respectivos nomes dos espíritos performados pelos Selk'nam nas cerimônias espirituais Hain. Em 1922, ele recebeu autorização para participar dos rituais do Ciexaus e da Kina Yagan. Em 1923, estimulou a reconstrução da cerimônia do Hain Selk'nam, que estava se perdendo desde 1903, para

realizar o seu processo fotográfico. Essas cerimônias podiam durar meses e eram realizadas em locais ermos e secretos, pois previam sequências proibidas a determinados indivíduos da sociedade, inclusive devido ao fato de que a identidade humana dos espíritos permanecia oculta. O Hain estava relacionado ao mito de origem e à ordem social vigente, que teria derrotado a estrutura matriarcal originária da cultura desse grupo.

Na imagem, vê-se a apresentação do espírito selk'nam *Tanu* caminhando de costas. Ele está trajado com pele de guanaco, com sua cabeça completamente oculta. Se as pernas, por baixo dos trajés, são reconhecíveis, todo o resto da imagem permanece no campo do inquietantemente familiar (*Unheimlich*). Na veste, que o cobre da cabeça até os joelhos, vemos inscritas uma linha grossa na vertical e outros traços horizontais. As linhas compõem um desenho junto a vários pequenos pontos, organizados em padrões específicos na vertical, que parecem um tipo de escrita. As linhas e pontos brancos sobre fundo preto se inscrevem na imagem com repetição e ritmo, como uma mensagem que se constrói além das palavras e que resiste à legibilidade total. Na medida em que expressam não apenas histórias, mas representam um modo de vida complexo, que integra o mundo social, espiritual e ecológico dos Selk'nam, essa

escrita aproxima-se de uma cosmovisão.

Segundo o que explica o Museo Chileno de Arte Precolombino,¹ o Hain tinha como funções a iniciação de homens jovens (*Klóketen*), a “instrução” das mulheres sob uma lógica de dominação masculina, o encontro de pessoas distantes e a realização de rituais essenciais para a reprodução social. Do ponto de vista de Gusinde, esses eventos atuavam como um drama multifacetado, onde as mulheres performavam acreditar que as aparições eram espíritos verdadeiros interpretados por homens, que utilizavam máscaras e pintura corporal características de cada deidade.

Na maioria das vezes em que me deparei com pesquisas atuais acerca dessas fotografias, elas vinham acompanhadas da narrativa de que se configuram como o testemunho de uma história que só existe no passado, por retratarem um povo extinto. O próprio Anthropos Institute, que detém a tutela exclusiva das fotografias dos Selk’nam, afirma em seu website que Gusinde queria “salvar”² o máximo possível do patrimônio cultural desse povo, condenado a desaparecer em breve. Afinal, quando fotografou os Selk’nam, Martín Gusinde o fez ciente de que registrava um grupo que estava em vias de desaparecer, pois, embora estivessem presentes no território há mais de

10.000 anos, foram vítimas de sucessivos assassinatos na região, a partir da colonização europeia. Os povos Selk’nam, Kawésqar, Haush e Yagan permaneceram localizados no sul e identificados genericamente por “Fueguinos”. Dentre eles, os Selk’nam configuravam-se como um grupo de caçadores-coletores que se instalou na zona austral do continente sul-americano há mais de 10.000 anos. No século XVI, a partir dos primeiros contatos com os europeus, esses povos foram descritos como sub-humanos e parte da fauna local. Em 1520, o veneziano Antonio Pigafetta, cronista da expedição de Hernando de Magallanes, caracterizou os habitantes locais como “gigantes de pés grandes”, o que teria justificado a alcunha “patagones”. Os cronistas descreveram seus adornos, como chifres usados sobre a cabeça e as pinturas que lhes cobriam os corpos, “favorecendo a construção de uma lenda que, tendo por pano de fundo um imaginário medieval, identificou aqueles indivíduos a demônios e ao canibalismo” (Daflon, 2022, p. 175-176).

Em 1830, ao chegar à Ilha Navarino a bordo do navio Beagle, com o capitão Robert Fitzroy, Charles Darwin relatou o encontro com os habitantes da Terra do Fogo: “Os Yamane usavam uma linguagem aparentemente rudimentar, viviam seminus neste lugar inóspito com temperaturas abaixo de zero, eram capazes

de acender grandes fogueiras, daí vem o nome "terra do fogo", assim eram chamados fueguinos” (Salgado-Neto, 2010, p. 249). Em uma carta para A. J. S. Henslow, datada em 11 de abril de 1833, Darwin escreve: “os fueguinos encontravam-se num estado mais lastimável de barbarismo do que eu jamais esperava ver num ser humano” (Salgado-Neto, 2010, p. 253). Nessa viagem, alguns indivíduos foram capturados e levados à Inglaterra. Deram-lhes nomes de batismo e colocaram neles roupas ocidentais para que se tornassem “membros úteis da sociedade” (Salgado-Neto, 2010, p. 252). Somente no século XIX, aproximadamente 4.000 indivíduos Selk’nam foram mortos por fazendeiros argentinos e chilenos que chegaram àquele território para a criação de ovelhas.

O estabelecimento das fronteiras entre Chile e Argentina, a exploração do território para a criação de ovelhas, a sedentarização forçada de populações nômades, sobretudo nas missões salesianas, o que causava grandes epidemias – múltiplos fatores resultaram na terrível mortalidade de diversos grupos. (Barthe, 2018, p. 20)

Doenças, desnutrição, evangelização, prejuízo cultural e separação de famílias dizimaram a população. Idosos, mulheres e crianças foram capturados e vendidos como criados

domésticos, restando menos de 10% deles, de modo que foram tidos como extintos pela História e pelo Estado. Durante o processo civilizatório da missão anglicana, no final do século XIX, decorreu o processo de “chilenização” (Bengoa, 2004), em que uma homogeneização cultural foi designada pelo Estado-nação chileno moderno como construção de pertencimento a uma identidade nacional. No mesmo século, antes de a Terra do Fogo ser dividida entre a Argentina e o Chile, em 1881, as populações originárias foram vítimas de sucessivos assassinatos por europeus que formaram arraiais na região. Perante o perigo de desaparecimento, Gusinde buscou registrar e descrever em detalhes a cultura material desses povos, embora não falasse o idioma nativo e seus informantes tivessem conhecimento limitado de espanhol, o que tornou a sua descrição passível de equívocos. Em sua quarta viagem, ele observa: “ainda não consegui encontrar um intérprete inteligente e confiável, e é difícil entender os anciãos, pois eles raramente falam espanhol e sempre o fazem de maneira insatisfatória” (Ministerio de las Culturas..., 2016, p. 7, tradução livre).

Sabemos o contexto histórico que ronda este arquivo, mas o que fazemos com ele hoje? Um bom caminho pode orientar-se por desobedecer à lógica do arquivo, habituada

a ler as fotografias como um mero registro de um mundo extinto, para pensá-las como um sintoma que, desde o passado, interroga e desafia o espaço seguro do museu e a estabilidade narrativa construída. Afinal, pela potência de afetar a época que as olha, as fotografias de Gusinde dos povos Selk'nam e Yagan desencadearam processos múltiplos e dinâmicos de recepção,³ apropriação e construção de identidade em nível local. Em 2010, indivíduos Selk'nam encontraram-se na internet e formaram um grupo com o objetivo de reescrever a história oficial, descolonizar e desnaturalizar a perspectiva histórica, para ressignificar o que lhes aconteceu (Pimenta; Fanta; 2022). Assim, foram criados centros comunitários, onde experiências e memórias familiares foram compartilhadas. No Chile, a organização chama-se Comunidad Covadonga-Ona e é composta por cerca de 200 pessoas. No censo de 2017, mais de 1.000 pessoas se identificaram como Selk'nam. Essa comunidade reivindica o direito de declarar seu povo vivo perante o silêncio do Estado, que por tantos anos o considerou extinto, e trabalha para o reconhecimento do seu povo na Lei Indígena do país. Na Argentina, é chamada de Comunidad Rafaela Ishton, fundada em 1980, com aproximadamente 1.000

membros. Naquele país, mais de 600 famílias identificaram-se como Selk'nam e, juntas, lutam pelo direito ao reconhecimento de que ainda existem, de que não foram extintas, e de que pertencem a um povo vivo (Fanta; Pimenta, 2022).

Misteriosamente enevoadas e encobertas, as imagens da série de fotografias de Gusinde pedem que a elas dediquemos tempo, que nelas nos demoremos. Embora esse arquivo tenha sido lido majoritariamente por uma lógica etnográfica que o considera um registro completo e sistemático da cerimônia Hain, a presente análise pretende considerá-lo sob a noção de “sintoma”, de George Didi-Huberman (1953-). Por esta via, esse arquivo é um fragmento sintomático que resiste a uma fácil categorização. Se a “imagem-sintoma” interrompe a representação, como essa interrupção se manifesta visualmente nas fotografias dos espíritos do Hain?

A IMAGEM E OS SEUS SINTOMAS

Com o objetivo de produzir uma pesquisa antropológica e científica, as fotografias de Gusinde foram compreendidas sob

a lente do documento histórico. Embora a questão em torno do paradigma do real na imagem fotográfica tenha sido debatida desde a invenção desta técnica, essas imagens foram recebidas, e pode-se dizer, produzidas, desde a concepção de documento etnográfico, assim como a câmera fotográfica foi utilizada como instrumento para o trabalho de campo. Este entendimento aproxima-se da concepção do historiador e crítico de arte alemão Erwin Panofsky (1991), para quem as imagens fazem parte de uma cultura e de um tempo determinados, constituindo-se a partir de um caráter de documento.

Em diálogo com a psicanálise freudiana, Panofsky desenvolveu uma análise interpretativa e esquemática da imagem. Sua crítica de arte tem como principal método analítico a iconologia, que se relaciona com os significados culturais, históricos e ideológicos da obra, e que se aplicaria a qualquer forma de arte. A iconologia seria o “ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (Panofsky, 1991, p. 47). Além dela, ele propôs uma análise iconográfica para avaliar o conteúdo simbólico da imagem, identificando as formas, os temas, as histórias e alegorias representadas, no campo do visível. Ou seja, aquilo que é dado, aparente, imediato e organizado na superfície da imagem. A partir desses

elementos, o historiador da arte poderia avaliar profundamente a imagem, distinguindo a forma – que diferencia os estilos artísticos – dos temas – cuja interpretação revela os aspectos sintomáticos e mentais dentro da cultura. A metodologia panofskyana foi primordial para a constituição da história da arte, no século XX, enquanto conhecimento científico que analisa as obras em busca de um saber seguro e exato sobre a arte, sendo referência para diversos profissionais da área.

Tal consideração não leva em conta o fato de que a fotografia pode atuar na construção e na manipulação da realidade. Em contrapartida à metodologia iconológica, que almeja uma leitura absoluta, Georges Didi-Huberman propõe uma crítica que opera a partir do não-saber, através da noção de “imagem-sintoma”, deslocando o termo do vocabulário clínico para o pensamento visual e da crítica da imagem. O sintoma é aquilo que irrompe na parte visual da imagem, não no visível. Assim, o visual é o que emerge, o que irrompe da imagem, e que tem a potência de suscitar os afetos, os sintomas e o inconsciente que habitam e transbordam a imagem. É o que a imagem *afeta*, e não apenas o que ela *mostra*. A concepção de sintoma “desagrega toda a unidade discursiva, que se intromete, rompe a ordem da Ideia, abre os sistemas, impõe um impensável” (Didi-Huberman, 2013,

p. 221-222).

Sua crítica ao método de Panofsky aponta que ele institui uma submissão da imagem a um regime de legibilidade, tendo em vista a decifração de seus significados culturais, históricos e simbólicos, que revelam a universalidade objetiva e os sentidos imanentes das obras. O autor afirma que “a história da arte fracassa em compreender a imensa constelação dos objetos criados pelos homens em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível” (Didi-Huberman, 2013, p. 39).

(...) seria a significação o único parâmetro a que se pode referir o conteúdo de uma obra de arte, se essa noção tem um sentido? Não contêm as obras de arte algo mais que significação? Seria realmente insensato imaginar uma história da arte cujo objeto fosse a esfera de todos os não-sentidos contidos na imagem? (Didi-Huberman, 2013, p. 161)

Em diálogo com os estudos de Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), acerca do trabalho de figurabilidade próprio às formações do inconsciente, Didi-Huberman propõe um saber não especular para a imagem, compreendida como algo que

transcende a mera representação visual. Essa leitura entende que a arte opera em consonância com a noção freudiana de figurabilidade, a qual se relaciona à imagem dos sonhos, cuja dupla função é produzir tanto a transparência quanto a opacidade.

Tendo como referencial o “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg (1866–1929), que organiza imagens de diferentes épocas e culturas para revelar padrões e conexões, Didi-Huberman constrói uma crítica da imagem de modo não linear, compreendendo-a como um retorno do recalcado. Articulando a teoria de Warburg e de Freud, ele compreende que “a formação de um sintoma é como uma sobrevivência que ganha corpo. Corpo agitado por conflitos, por movimentos contraditórios: corpo agitado pelos turbilhões do tempo” (Didi-Huberman, 2013b, p. 272). É desse corpo que surge, subitamente, uma imagem recalcada. Ela sobrevive e emerge contra um fundo de esquecimentos, latências e recalcamientos. É desse corpo sintomático e anacrônico que as imagens de Gusinde emergem.

AS FOTOGRAFIAS DOS ESPÍRITOS DAS CERIMÔNIAS HAIN NO LIMIAR ENTRE O DOCUMENTO E O SINTOMA

Seguindo as teorias de seu professor Wilhelm Schmidt, Martín Gusinde procurou testar a hipótese de que todos os povos concebiam a existência de um único deus, cujo nome mudava para cada cultura. Como espírito supremo, entre os Selk'nam, Temáukel era considerado um ser divino, cujo nome somente poderia ser mencionado em situações especiais. Segundo o antropólogo, esse ser não se relacionava com os espíritos terrenos que vagavam pelos bosques, nem com os espíritos do Hain – os quais eram construídos enquanto corpos e peles transformados temporariamente para a comunicação de mensagens culturais e espirituais.

Ao fotografar o Hain, Gusinde registrou os sujeitos trajando vestimentas que performam os espíritos das cerimônias e intitulou as fotografias com os respectivos nomes dos espíritos performados. Produziu imagens em preto e branco, feitas em negativos de vidro e película, com os atores e os espíritos desse grupo originário no centro dessas fotografias. Nelas, não vemos os olhos dos homens fotografados. Em algumas, apenas é possível ver parte dos olhos através de pequenos ori-



FIGURA 2. [REDACTED]

Martín Gusinde. Fotografia, Anthropos Institute.

Ulen é um espírito masculino clownesco, cuja função é entreter o público Selk'nam na cerimônia Hain, 1923.
(Revista Zum, edição 14, 2018, p. 17).



FIGURA 3.

Martín Gusinde. Fotografia, Anthropos Institute.
O espírito Halaháches é chifrudo e clownesco. Ele visita a tribo Selk'nam todos os dias e tenta assustar as mulheres, 1923 (Revista Zum, edição 14, 2018, p. 12).

Entre a transparência e a opacidade: as fotografias do Hain Selk'nam,
de Martín Gusinde, como imagens-sintoma
Bárbara Lissa Alves de Campos

fícios nas máscaras. Pelas expressões corporais e pelo fato de os olhos e sorrisos serem inacessíveis à vista, as imagens têm uma carga profundamente séria e misteriosa.

Na figura 2, o espírito Ulen, localiza-se no centro da imagem, tem seu corpo nu pintado na cor escura, com linhas finas e brancas desenhadas na horizontal, circulando o corpo dos pés ao pescoço. A fotografia apresenta uma figura cuja identidade é completamente obscurecida por uma espessa pintura corporal branca e uma máscara. O olhar está oculto ou desviado do observador. Esta barreira visual é o sintoma por excelência: ela afirma o segredo, protegendo-o mesmo sob o olhar documental. Na terceira imagem, o espírito Halaháches é apresentado segurando o queixo com os punhos fechados. Tem o braço e a perna esquerda à frente, lembrando uma posição de luta. Linhas grossas, claras e escuras são desenhadas ao longo do corpo, de modo que o membro inferior é totalmente coberto pela cor branca, dos pés aos joelhos. Tem chifres brancos na cabeça, como um híbrido de humano e não-humano.

Nestas fotografias, podemos ler a sua intenção de desenvolver um registro visual de um mundo em vias de desaparecer pela regularidade entre as imagens, que se assemelham a um ato de catalogação. Em pé, eretos, em

uma imagem frontal, geralmente a uma distância similar da objetiva, as imagens são padronizadas. Nelas, os Selk'nam posam em primeiro plano, utilizam máscaras e trajes feitos de peles de guanaco, cascas de árvores, penas e tintas. Seus corpos estão encobertos, parcial ou totalmente, por tecidos e pinturas corporais. Compreendê-las sob a lógica de imagens-sintoma coloca em xeque tal noção de que seriam documentos estáveis, restritos ao passado de um povo extinto, uma vez que hoje é sabido que os Selk'nam estão vivos e resistem ao apagamento histórico.

Se as fotografias dos Selk'nam foram impulsionadas por um desejo científico, as imagens dos espíritos das cerimônias, ao contrário, escapam e traem este mesmo princípio, à medida que as imagens operam na contramão da linearidade lógica, aproximando-se da noção de magia, “existência no espaço-tempo do eterno retorno” (Flusser, 2002, p. 78). Embora impulsionadas por um pensamento científico catalogador, elas visualmente excedem e perfuram essa mesma lógica racional. Se elas poderiam servir ao olhar que organiza, cataloga, explica, elas, antes, servem à imaginação, ao sonho. Aliás, quando as fotografias foram feitas, Gusinde não as viu, por se tratarem de fotografias em película. Não ver a imagem do que se fotografa

carrega a potência de imaginar a imagem que se cria – e que se revela um tanto deformada da imagem que se pensou criar. Não por acaso, o negativo fotográfico foi pensado por Freud (2016) em analogia ao inconsciente, como demonstração de que todo fenômeno psíquico passa primeiro e necessariamente pela escuridão. Como imagens técnicas, ao invés de janelas, elas “são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, a fotografia é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo” (Flusser, 2002, p. 15).

Elas são igualmente sintomáticas pelo fato de que embora sejam consideradas registros da cerimônia Hain, em nenhuma delas é possível ver a realização das cerimônias em si. Ao contrário, o que vemos é um ensaio fotográfico bem planejado, em que os sujeitos Selk’nam são dirigidos pelo fotógrafo: eles posam e encaram a câmera. Gusinde frequentemente montava as cenas ou pedia aos participantes que performassem os rituais. O próprio ato de encenar para a câmera revela que não se trata de um momento “autêntico”, mas sim mediado pela presença do antropólogo e pela pressão da extinção cultural. As fotografias não mostram, portanto, o ritual; elas são a sobrevivência, na memória ocidental, de sua existência.

Se as fotografias não revelam a cerimônia “verdadeira”, mas um momento específico e mediado de sua exibição para um observador externo, elas traem qualquer ideal de transparência. E neste ponto, nos deparamos com o não-saber perante essa escolha: seria ela condicionada por um desejo de preservar o caráter secreto dessas cerimônias? Nesse sentido, estas imagens resistem ao próprio projeto etnográfico de clareza de Gusinde, uma vez que não revelam a “verdade” da cerimônia, mas a protegem. Elas impõem aos espectadores os limites do saber.

Por essas questões e pelo fato de a imagem ser, tal como propõe Walter Benjamin, a dialética na imobilidade, em que o ocorrido encontra o agora (Benjamin, 2006, p. 505), a fotografia pode atuar como um médium de reflexão em que, diante da arqueologia de seus fragmentos, uma rede de sintomas é desdobrada da imagem. Permeada por conflitos, a “imagem-sintoma” resiste à síntese. A existência dessas fotografias nos interpela no presente, ao nos indagar se “seria a *via do sintoma* a melhor maneira de ouvir a voz dos fantasmas? (Didi-Huberman, 2013b, p. 48). As imagens “sobrevivem” e “assombram” como fantasmas anacrônicos. “Daí este estranho paradoxo na atitude ao olhar a imagem: reconhecendo que ela tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante”

(Alloa, 2015, p. 10), mas só o consegue através de uma mediação que é, ela própria, uma rasgadura. As fotografias de Gusinde, portanto, não nos mostram o Hain; elas nos mostram o sintoma do encontro entre mundos.

■ A AMBIGUIDADE COMO OPACIDADE

As cerimônias Hain ocorriam em sete locais principais: quatro ao longo dos pontos cardeais que representavam *sho'on*, “céus”, e três entre os quatro pontos cardeais a nordeste, sudeste e sudoeste (McEwan, 2014, p. 86. Tradução livre). Os Selk'nam dividiam suas terras entre aproximadamente oito linhagens, e essas eram agrupadas em “unidades territoriais muito grandes” (McEwan, 2014, 84), cada uma das quais “pertencia a um dos quatro céus (ou a um céu periférico), de acordo com o território onde nasceram” (McEwan, 2014, p. 87. Tradução livre).

Composta por três corpos nus, a figura 4 apresenta os espíritos Sho'ort, vindos dos céus do norte e do oeste. À esquerda, um homem alto tem seu braço direito pintado de branco, da mão ao ombro, e a perna direita, do pé à coxa. A perna esquerda é



FIGURA 4.

Martín Gusinde. Fotografia, Anthropos Institute. *Espíritos Shoort menores do povo Selk'nam. Todos são adornados com vermelho-ocre e pintura branca feita de ossos de animais* (Revista Zum, edição 14, 2018, p. 19).

Entre a transparência e a opacidade: as fotografias do Hain Selk'nam,
de Martín Gusinde, como imagens-sintoma
Bárbara Lissa Alves de Campos

pintada de branco apenas até o joelho e o braço esquerdo até o cotovelo. O tórax, pintado de escuro, tem bolas brancas – que se parecem com estrelas –, bem como a coxa esquerda. Sua cabeça é coberta por um tecido escuro, com uma cruz pintada de branco. O homem do meio tem a cabeça, os braços e o peito pintados de branco até os joelhos, e também os pés. Sua barriga e coxas são cobertas por tinta escura e bolas brancas, que também se assemelham a estrelas. O terceiro corpo é todo tingido por cor escura e bolas brancas, da cabeça aos joelhos. Os pés e canelas são pintados de branco. O jogo de claro e escuro lembra menos um desenho figurativo e do que se assemelha a um desenho estelar, evocando a transição do céu diurno para o noturno. Todas essas fotografias têm em segundo plano a paisagem dos bosques da Terra do Fogo, o extremo sul da América do Sul, com árvores e o chão cobertos por neve.

Compostas por elementos visuais básicos – preto, branco, linhas, pontos –, essas imagens são tecidas por contrastes e texturas que não conduzem à decifração, mas à evocação. Sua aura de mistério reside precisamente no que escapa à razão ocidental. Portanto, mais do que documentos etnográficos transparentes, elas são, sobretudo, afetação: produzem um efeito de ambiguidade que suspende a apreensão de um sentido

total. Quem as contempla é, assim, convidado a especular, não a concluir.

Se a fotografia espírita do século XIX alegava capturar “vultos” e “espectros” por meio de sobreposições e falhas técnicas evanescentes (Barthe, 2018), as imagens de Gusinde operam por uma via inversa. Aqui, a fantasmagoria não nasce da falta de definição, mas da opacidade radical de corpos sólidos, cujos símbolos nos são desconhecidos. É a própria materialidade do negativo fotográfico, com seu jogo de inversões, que potencializa essa qualidade onírica. A figurabilidade fotográfica aproxima-se, assim, da figurabilidade do sonho, onde o sentido espiritual e desconhecido faz o inconsciente recair sobre a imagem, perfurando qualquer tentativa de representação totalizante.

Este é o conceito de “negativo” em Didi-Huberman: uma dimensão de opacidade que se opõe ao visível imediato e se aproxima do “fantasma”. Tal como o sonho, que é composto por elementos conflitivos e paradoxais, essas fotografias rompem com a noção de transparência representacional. Elas introduzem uma negatividade – uma dobra na imagem – que garante uma significação sempre incompleta, permeada por um resto que escapa. Um conflito visual e temporal se instaura: a imagem apresenta uma atmosfera ancestral, pré-colombiana, mas é capturada

por um dispositivo técnico moderno. Esta ambiguidade gera um anacronismo produtivo, criando imagens que são, simultaneamente, antigas e contemporâneas.

O que essas fotografias dão a ver está em suspensão, “sem que essa suspensão possa ser objeto de uma substituição sintética; o que aparece em imagem resiste à generalização” (Alloa, 2015, p. 16). Elas nos provocam, nas palavras de Didi-Huberman (2013a, p. 189-190), a “saber permanecer no dilema, entre saber e ver (...), ver alguma coisa em todo caso e não saber outra coisa”. Por essas questões, essas imagens nos são opacas, permeadas por conflitos que colocam em crise a representação. Essas fotografias carregam uma “potência fantasmática” capaz de atravessar séculos e culturas, desafiando as noções tradicionais de tempo e causalidade na história da arte. Neste sentido, elas corroboram a noção de que a fotografia não é um mero espelho do mundo, mas um ponto de encontro entre a memória e o presente, capaz de revelar aspectos ocultos do passado e de questionar a própria natureza da história. Se o visível seria aquilo que é percebido de forma direta e imediata na imagem, o visual seria derivado de uma experiência mais profunda, que envolve a interrupção do visível, a exposição do inconsciente e a inquietante busca por sentido.

Embora a imagem fotográfica possa causar uma *aparência de real*, de espelho da realidade capturada, ela não é o seu reflexo fidedigno. Assim, as imagens dos Selk'nam são, também, um fragmento da realidade, um resíduo. Elas operam no limiar entre o registro visual de algo que em alguma medida foi testemunhado, mas que, ao ser enquadrado e produzido pelo equipamento e pelo fotógrafo, carrega abstrações, tal como um espelho sem reflexo. Se essas fotografias podem atuar mais no campo da especulação, elas podem abrir brechas para o inconsciente, para o desconhecido, para o esquecido ou para a imaginação.

Constituídas pela opacidade, elas são imagens-fantasmas, não somente por serem retratos dos espíritos cerimoniais, mas por carregarem a potência de suspensão da razão e produzirem mais opacidade do que transparência. Considerando o trabalho de figurabilidade próprio às formações do inconsciente, “o que a imagem-sintoma interrompe não é senão o curso da representação” (Didi-Huberman, 2017, p. 44). Entre o registro cerimonial e sua produção performática, entre o caráter de documento do real ou a sua produção, os “fatos não podem mais se distinguir das ficções”, pois “são fictícios por essência” (Didi-Huberman, 2013a, p. 209).

Ao romperem com o ideal de representação transparente,

essas fotografias colocam em suspenso a linearidade lógica. Elas são a encarnação de um paradoxo: Gusinde produziu imagens para catalogar e documentar uma cultura com um intuito racional, mas o que ele fixou na película foram símbolos que, em sua essência, escapam à razão ocidental que os buscava capturar. Elas são, antes, um espelho sem reflexo: mostram-nos, sobretudo, os limites do nosso próprio olhar.

O EXTRACAMPO DA FOTOGRÁFICA – O ATO FOTOGRÁFICO E O SEU PACTO

Embora essas imagens sejam lidas como mera “representação”, apagando o ato fotográfico em si, o próprio fato de que os Selk’nam posam para a objetiva desvela uma colaboração entre o fotógrafo e os fotografados. Evidencia-se, assim, que o ato fotográfico nunca é neutro. Por mais afetuosa que tenha sido a aproximação de Gusinde, esse encontro é atravessado por tensões e contradições. A fotografia encena uma estrutura desigual de poder, podendo funcionar como instrumento de apropriação

e dominação da imagem do outro. O próprio Gusinde registra, em 1931, o medo que sua câmera despertava:

Já no acampamento no Rio del Fuego, notei o medo real dos índios quando viam minha câmera de caixa preta. E esse medo era tanto maior quanto mais velha era a pessoa. Era a própria câmera que causava o medo. Tudo o que eu tinha de fazer era mostrá-la a eles e jovens e idosos se dispersavam. Mais tarde, as pessoas explicaram que estavam convencidas de que a caixa roubaria sua alma ou espírito de vida, que pereceria na caixa. Então, eles próprios teriam que morrer. (Gusinde, *Anthropos*, tradução livre).

Esse relato explicita o desejo unilateral de olhar e fotografar, mesmo diante do desconforto e da resistência do outro. Como teoriza Vilém Flusser (2002), a relação entre o fotógrafo e o aparelho é fundamental: o agente humano que manipula a câmera impõe sua intencionalidade. Essa dinâmica se alinha à tese de Ariella Azoulay (2024), para quem a invenção da fotografia dialoga com a invenção do “Novo Mundo”, servindo como ferramenta imperialista para catalogar e violar povos e territórios. Assim, a fotografia consolidou-se como uma prática que autorizava a um só grupo registrar e, portanto, construir a narrativa visual sobre os outros. Assim como a violência colonial nas Américas – e imperial na África e na Ásia –, dentre

seus diversos usos, a fotografia contribuiu para uma prática em que aqueles com uma câmera na mão estavam autorizados a acessar e registrar pessoas, paisagens e eventos, construindo uma narrativa visual e discursiva de seus *outros*. Neste contexto e em busca pelo êxito em sua pesquisa, Gusinde escreveu:

Para que o investigador tenha bom êxito em sua delicada empresa e possa penetrar a alma do povo que estuda (...) necessita, antes de tudo, familiarizar-se com ele e compartilhar sua vida cotidiana, a fim de captar sua completa confiança. Sem estes requisitos, os nativos jamais abrem ao estrangeiro o seu coração (...) não podendo, portanto, jamais chegar a compreender sua idiosincrasia (Gusinde apud Palma, 2013, p. 58, tradução livre).

Mais do que uma metáfora, o ideal de “penetrar a alma do povo que estuda” expressa a posição hierárquica ocupada pelo antropólogo que, enquanto pesquisador europeu, deve decifrar o enigma de um *outro* exótico. Dessa forma, suas imagens também carregam a contradição de se associarem à fotografia científica, servindo aos propósitos da “tipificação, classificação e organização da humanidade em raças” (Daflon, 2022, p. 183). O ato fotográfico ganha, assim, mais uma camada: a do racismo científico, alimentado pelo desejo pelo exótico e pela crença na possibilidade de capturar, por meio da imagem, a essência de

um povo. Esse arquivo tem essa outra dimensão sintomática, na medida em que também corrobora “o desejo pelo exótico alimentado ainda por narrativas de viajantes e lendas difundidas, no mais das vezes, por europeus que registraram, imagética ou verbalmente, terras e sociedades distantes” (Daflon, 2022, p. 183).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os retratos dos espíritos Selk’nam realizados por Martín Gusinde, tradicionalmente compreendidos como documentos etnográficos, foram aqui analisados sob a lente da noção de “sintoma”, proposta por Georges Didi-Huberman. Ao deslocar esse conceito do vocabulário clínico de Freud para o campo da crítica da imagem, esta pesquisa buscou perscrutar, para além do visível, os rastros de um desaparecimento – ou, nas palavras do autor, convocar o que desapareceu através de seus sintomas visuais (Didi-Huberman, 2013a, p. 65). A opacidade que constitui estas imagens as aproxima da lógica do sonho, impedindo uma leitura absoluta ou totalizante. Longe da “transparência representativa dos elementos figurados” (Didi-Huberman, 2013a, p. 192), o

arquivo de Gusinde se revela lacunar, fragmentário e contraditório. Como “imagem-sintoma”, ele é um campo de forças onde memória e esquecimento, o visual e o visível, produzem restos que exigem uma interpretação sempre parcial e que apontam insistentemente para a dimensão do não-saber.

Assim, se a intenção de Gusinde era produzir um documento científico e estável, as fotografias traem esse princípio racional. Elas não cessam de apontar mais para a opacidade do que para a transparência, e mais para a figurabilidade do que para a representação clara. Sua visualidade, marcada por contradições e pela problemática inerente ao próprio arquivo, as consolida como um registro instável e potencialmente sintomático. Desse indizível que irrompe nas imagens, como uma fenda que rasga e torce as representações racionalizantes do pensamento antropológico, o inconsciente recai, nos convidando a sonhar. É precisamente nesta complexidade que reside a potência do arquivo: na sua capacidade de ser lido tanto como documento quanto pela subversão dessa mesma noção. Seu sentido, portanto, mantém-se em aberto, afetando continuamente nossa compreensão do passado e interpelando criticamente o nosso presente.

NOTAS

- 1.** Informação retirada do website do museu. Disponível em: <<https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%C2%B4nam/>>. Acesso em: 16 dez 2025.
- 2.** Informação retirada do website do instituto. Disponível em: <<https://www.anthropos.eu/anthropos/heritage/gusinde.php>>. Acesso em: 16 dez 2025.
- 3.** Em busca de entender de quais memórias essas imagens são constituídas atualmente para os povos da Terra do Fogo, Marisol Palma (2013) visita, em 2002, três mulheres *yámana* da comunidade de Ukika na Ilha Navarino. Quando lhes pergunta o que as fotografias de Gusinde comunicam a elas, as mulheres expressaram reações diversas, respondendo, por um lado, que as imagens não lhes diziam nada – por estarem diante de imagens de pessoas que lhes eram estranhas –, ou, por outro, identificando os indivíduos fotografados, considerando as fotografias como um meio de recordação, um álbum de família. Em 2012, teve início um projeto de trabalho entre a equipe do museu e a comunidade Yagan, seguindo os esforços do diretor Alberto Serrano, que solicitou as fotografias ao Instituto Anthropos, que foram emprestadas em formato digital para pesquisa e divulgação junto à comunidade Yagan (Ramírez, 2018). A partir dela, foram identificadas as mulheres e os homens Yagan presentes nas fotografias, o que resultou no “álbum de família”, uma seleção de cinquenta fotografias dadas às quarenta e três famílias Yagan, e um arquivo com as histórias de vida encontradas durante a pesquisa (Ramírez, 2018).

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015, p. 7-19.

AZOULAY, Ariella. **História Potencial**. São Paulo: Ubu, 2024, p. 45-73.

BARTHE, Christine. Como fotografar um espírito? In: **Revista Zum**, n. 14, 2018, p. 10-23.

BENGOA, José. **La Memoria olvidada**: Historia de los pueblos indígenas de Chile. Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Willy Bolle (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; UFMG, 2006.

DAFLON, Claudete. **Meu país é um corpo que dói**. Belo Horizonte: Relicário, 2022. Disponível em: <<https://www.relicarioedicoes.com/wp-content/uploads/2022/04/MIOLO-Meu-pais-e-um-corpo-que-doi-visualizacao.pdf>>. Acesso em: 17 dez 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte [1953]. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. **Obras completas**, volume 4 : A interpretação dos sonhos (1900). Tradução Paulo César de Souza. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. **Obras completas**, volume 6 : três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Tradução Paulo César de Souza. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARTIN GUSINDE (1886–1969). Anthropos. Disponível em: <<https://www.anthropos.eu/anthropos/heritage/gusinde.php>>. Acesso em: 30 Abr. 2025.

McEWAN, Colin, et al. **Patagonia**: Natural History, Prehistory, and Ethnography

at the Uttermost End of the Earth. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, las Artes y el Patrimonio . Propuesta pedagógica a partir de la exposición Los espíritus de la Patagonia [en línea]. 29 nov 2016. Disponível em: <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/5184>. Acesso em : 8 dez. 2023.

PALMA, Marisol. **Fotografía de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924):** La Imagen Material y Receptiva. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PIMENTA, Marcio; FANTA, Nina Radovic. The Selk'nam's quest for recognition in Chile. **Patagon Journal**, 2 jan. 2022. Disponível em: <https://www.patagonjournal.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4378:marcio-pimenta-y-nina-radovic-fanta&catid=205:indigenous-peoples&Itemid=340&lang=en>. Acesso em : 30 abr. 2025.

RAMÍREZ, Daniella. Miradas sobre el reencuentro: dos contextos de devolução de las fotografías de yaganes tomadas por Martin Gusinde (1918-1923). **Revista Mundaú**, 2018, n. 3, p. 52-69. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/3425/3234>>. Acesso em: 30 Abr 2025.

SALGADO-NETO, Geraldo; SALGADO, Aquiléa. A experiência civilizatória de Jeremy Button. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, Volume 44, Número 1, p. 249-259, Abril de 2010.

REFERÊNCIA COMPLEMENTAR

GUSINDE, Martín. **Los indios de Tierra del Fuego**: De la vida y del mundo espiritual de un pueblo de cazadores. Buenos Aires, Argentina: CAEA, 1990.

SOBRE A AUTORA

Bárbara Lissa Alves de Campos é doutoranda no programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/ UFMG), com período sanduíche em Durham University (Reino Unido), e bolsa CAPES e CAPES/ PDSE. É mestre em artes na linha de pesquisa Artes Plásticas, Visuais e Interartes pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes (PPG-Artes/EBA/UFMG), bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (GUIGNARD/ UEMG) (2019) e graduada em Letras (FALE / UFMG) (2013). Foi pesquisadora no Memorial da América Latina (2023), com bolsa da Cátedra/Rede de Cooperação UNITWIN/UNESCO.

Artigo recebido em 14 de fevereiro de 2024 e aceito em 4 de dezembro de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editores responsáveis:
Profa. Dra. Liliane Benetti
<https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>