

ROSANE DE ANDRADE

FOTOGRAFIA E ANTROPOLOGIA  
*olhares fora-dentro*

Copyright © Rosane de Andrade, 2002

© Fundação Pierre Verger, Pavel Fric & Yvonna Fricova, Claudia Andujar, Magnum Photos, Alexander Lavrientiev, Museum of Modern Art (MoMA/New York), Jean-Loup Pivin e Rosane de Andrade, para as fotografias. Todos os direitos reservados

## SUMÁRIO

*Preparação de texto* Tereza Lourenço  
*Diagramação e composição* Pedro Barros / Estação Liberdade  
*Capa e scans de imagens* Wildiney Di Masi / Estação Liberdade  
*Coordenação editorial* Angel Bojadsen e Edilberto Fernando Verza

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Andrade, Rosane de  
Fotografia e antropologia : olhares fora-dentro /  
Rosane de Andrade. — São Paulo : Estação Liberdade ;  
EDUC, 2002.

Apoio: FAPESP.  
Bibliografia.

**ISBN 85-7448-067-3 (Estação Liberdade)**  
**ISBN 85-283-0290-3 (EDUC)**

1. Fotografia em antropologia 2. Mitologia africana  
3. Verger, Pierre I. Título.

02-6064

CDD-301

### Índices para catálogo sistemático:

1. Antropologia e fotografia 301  
2. Fotografia em antropologia 301

*Todos os direitos desta edição reservados*

Editora Estação Liberdade Ltda.  
Rua Dona Elisa, 116 01155-030 São Paulo - SP  
Tel.: (11) 3661-2881 Fax: (11) 3825-4239  
e-mail: editora@estacaoiliberdade.com.br  
http://www.estacaoiliberdade.com.br

EDUC - Editora da PUC-SP  
Rua Ministro Godói, 1213  
05015-001 São Paulo - SP  
Tel. (11) 3873-3359 Fax: (11) 3873-6133  
e-mail: educ@puccsp.com.br

Prefácio	15
Apresentação	17
O OBSERVADOR SELVAGEM	25
Introdução	
1 A MÁQUINA DE ROUBAR ALMAS	33
Fotografia: a história rebelde da arte	34
A magia da imagem	47
O olhar antropológico na fotografia	52
Ladrões de alma	56
2 A VISUALIDADE NA ANTROPOLOGIA	65
O percurso da antropologia visual	66
Repensando a imagem	71
3 DE PIERRE ÉDOUARD LÉOPOLD VERGER A PIERRE FATUMBI VERGER OJUOBÁ	75
Verger, o fotógrafo	76
Fatumbi, q renascido de Ifá	83
Ojuobá, os olhos do rei	86
Pierre Fatumbi Verger Ojuobá	92
4 OLHARES FORA-DENTRO	113
Bibliografia	123
Créditos fotográficos	131

*A mei pai Jodo*

## AGRADECIMENTOS

Aos retratos da minha vida. Especialmente à minha mãe, pela sua disposição para a vida. Aos novos e velhos amigos, amores, loucos, chatos, artistas, cientistas, incultos, sábios, mestres e sacerdotes. Pessoas comuns, como fotografias muito bem cuidadas, que permanecem e alimentam minha história e meu sonho de olhar para um mundo livre, justo e mais humano.

Especialmente à pessoa de Carmen Junqueira, que é como o movimento da vida, generosa. Fornece sinais, alimenta nossas fantasias com histórias, mitos e lendas dos pajés e feiticeiros: cuidado ao ver o espírito do pavu, é sinal de morte, e o ciúme é um castigo que um pequeno pássaro deixou em nossos corações. Mas com golpes precisos de mestre, ela nos estabelece limites, normas, e nos enquadra na comunidade. Carmen é temperança e pajelança

*R. de A.*

A Editora Estação Liberdade agradece a Pavel Fric e Yvonna Fricová, que nos permitiram gentilmente a reprodução das fotografias de Guido Boggiani contidas no livro de sua autoria *Guido Boggiani: Photographer*, Praga, Titanic, 1997, ISBN 85-85909-25-1.

As fotos de Pierre Verger incluídas nesta obra são originárias dos livros *Orixás*; *Le Messenger Photographies 1932-1962*; *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*, sendo que todas têm copyright da Fundação Pierre Verger, Salvador, Bahia ([www.pierreverger.org.br](http://www.pierreverger.org.br)), e foram reproduzidas por acordo com a mesma, que se reserva todos os direitos.

*Os Editores*

## O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.  
Entretanto tentei. Eu conto:  
Madrugada a minha aldeia estava morta.  
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.  
Eu estava saindo de uma festa.  
Eram quase quatro da manhã.  
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.  
Preparei minha máquina.  
O silêncio era um carregador?  
Estava carregando o bêbado.  
Fotografei esse carregador.  
Tive outras visões naquela madrugada.  
Preparei minha máquina de novo.  
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.  
Fotografei o perfume.  
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.  
Fotografei a existência dela.  
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.  
Fotografei o perdão.  
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.  
Fotografei o sobre.  
Foi difícil fotografar o sobre.  
Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.  
Representou para mim que ela andava na aldeia de braços com  
Maiakovski — seu criador.  
Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.  
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para  
cobrir a sua noiva.  
A foto saiu legal.

## PREFÁCIO

Quando nos lançamos na aventura de conhecer uma outra cultura, não podemos abrir mão das tradições antropológicas; elas nos dão dicas importantes no caminho a seguir, mas é preciso ter cuidado para não transformar esse caminho em uma visão unívoca.

Eu venho de uma geração em que os grandes clássicos da antropologia deveriam ser aparatos essenciais em nossas pesquisas e, por muitas vezes, em conversas longas e prazerosas com o amigo Darcy Ribeiro, que já havia escrito sobre os índios Kadiwéu, discutíamos se seria essa a forma ideal para captar uma cultura. E lembro-me bem da sua frase: “É preciso pensar se tanto aparato não seria como colher um pé de alface com um trator.”

Nesse sentido a proposta de Rosane de unir o olhar fotográfico ao olhar antropológico vem como uma lufada de vento no campo da antropologia; não como uma contribuição teórica, mas como uma incitação metodológica despertando-nos para uma reflexão: Como nós, antropólogos, olhamos o outro? Fotografamos como olhamos?

Rosane nos diz, sem dizer diretamente, que fotografamos como vemos, satisfazendo as teorias, e não interessados realmente em nossos povos, ambientes e classes. Ela nos explica:

— Olha, você fotografa do jeito que você vê!

Porém, como é esse olhar para o outro? Com atenção? Com uma comunicação ampla e democrática?

Observando o desenvolvimento do seu trabalho, percebi que Rosane descobriu que é possível pensar a antropologia como uma comunhão de técnicas, visões e experiências possibilitando-nos sentir o imaginário do artista, mas também o imaginário que nos fornece espaço e os parâmetros na busca do conhecimento e da criação.

Essa lufada de vento vem como uma advertência não só para os antropólogos, mas para todos nós que vivemos, vemos e ainda não sabemos como olhar para as mudanças, a diversidade de culturas, as desi-

gualdades e os preconceitos. Rosane nos cobra sim esse olhar, o olhar com cuidado, o olhar atento percebendo-se no outro, como a foto de sua autoria onde ela se vê no olho do cavalo. Ou então quando ela se vê na pessoa de Dona da Luz, que de mansinho revela os pequenos tesouros e segredos que enfeitam e marcam o pedaço de seu mundo. Imagens e símbolos carregados de certezas, temores e sonhos estão ali, cada qual reinando soberano no próprio espaço, e apesar da profusão de coisas, tudo parece necessário para compor o dia-a-dia da existência.

À medida que as páginas são folheadas, ocorre a metamorfose, aquela senhora fixa o olhar em nós, deixa cair os cabelos sobre os ombros e começa a se desdobrar. Numa dança de olhares desfilam a velha dona de casa, a misteriosa bruxa, a mulher ativa, a coquete. É como se um sopro mágico transformasse mãe em mulher, serenidade em sedução.

É uma aventura fascinante olhar pelos olhos de Rosane e ser levada pelas ondas de espanto e reverência diante do belo.

Agora sua tarefa como antropóloga é, com a mesma intensidade de suas fotografias, descobrir e pesquisar um caminho de união desses olhares, onde nós, assim como o outro, não sejamos:

“Um pé de alface arrancado por um trator.”

*Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Junqueira*

Antropóloga — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

## APRESENTAÇÃO



Rosane de Andrade, *Cavalo*, Ribeirão Pires, 1999

A vida, como as imagens, não pede dinâmica familiar nem disposições genéticas. A vida se mostra como imagem antes mesmo de haver uma história de vida. Ela pede primeiramente para ser vista. Mesmo se cada imagem estiver de fato prenhe de significados e sujeita a uma análise minuciosa, se pularmos para o significado sem apreciar a imagem, teremos perdido um prazer que não pode ser recuperado nem pela melhor das interpretações. Teremos também tirado o prazer da vida que estamos contemplando. A exibição de sua beleza torna-se irrelevante para seu significado.

*Hillman, 1997, p. 47*

Discutir as diferenças e as relações entre arte e ciência é uma tarefa difícil, mas a tentativa de precisá-las parece-me desafiante e necessária no âmbito social e antropológico. Para desenvolver essa relação, optei por unir a minha experiência como fotógrafa com a vontade de fundamentar o meu trabalho na antropologia. Percebi, então, como as imagens fotográficas contribuem e podem contribuir ainda mais para as pesquisas etnográficas, se aprendermos a olhar e a observar com cuidado as coisas do mundo. Até então, eram apenas as minhas imagens que eu colocava em exposição. O mundo acadêmico era tão distante de mim como a arte da ciência. Mas serão tão distantes assim?

Há vinte anos fotografo as diferenças do dia-a-dia, artistas e cientistas, cidade e campo, pregos e plantas. Muito mais do que isso, o exercício de fotografar ensinou-me a contemplar as coisas do mundo, a reparar no movimento da natureza e na natureza dos movimentos. Aprendi a observar as pequenas coisas dentro de um universo, os detalhes dentro da globalidade.

Escolhi a antropologia, a fotografia e a desafiante tarefa de discutir sobre antropologia visual. Tarefa difícil, pois as imagens “dialogam” com a realidade e com a representação dessa realidade — as imagens também são observações estéticas e documentais da realidade. Até que ponto a ciência não nasce dessa comunhão? Como não discutir sobre as imagens nas ciências sociais? Se a própria fotografia sobrevive, na sua história, do social, então por que não aperfeiçoá-la no âmbito das pesquisas etnográficas? Tarefa difícil, pois não existe uma bibliografia de fácil acesso na antropologia, tampouco a linguagem visual é legitimada integralmente como conhecimento científico. Mas como viver sem ela? Como não discutir sobre ela?

Na verdade, mais do que simplesmente questionar a visualidade na antropologia, meu objetivo é dissertar sobre a maneira como essas imagens podem ser elaboradas e analisadas posteriormente. E mais: como a fotografia e a etnografia podem contribuir entre si; como os processos de observação da ciência e da arte podem completar-se e não atritar-se. E ainda mais: como essas mesmas imagens carregam significados transparentes de emoção, afetividade e religiosidade.

Foram precisos alguns anos para que eu entendesse os olhares cruzados entre a fotografia e a antropologia. Meu processo de percepção ao fotografar assemelha-se ao observador na antropologia — olhar amplo e pequeno. Perceber o outro, as diferenças do outro e registrá-las, isso sempre foi para mim uma tarefa da fotografia. O antropólogo é um fotógrafo que escreve aquilo que vê — e muito pouco fotografa. E a pergunta de

Étienne Samain (1987)<sup>1</sup> vem complementar a reflexão: “o antropólogo não pode escrever com a imagem sobre o assunto de sua dissertação ou tese de doutorado?”<sup>2</sup>

Como dissertar sobre a fotografia, as Ciências Sociais e os sentidos? O homem é naturalmente religioso, como afirma Mircea Eliade (1996). O homem carrega crenças, mitos, símbolos que absorve de sua cultura e de sua sociedade. E ele necessita encontrar um meio de expressar essa religiosidade no tempo e no espaço. Será que a linguagem visual tem a autonomia de registrar e, ainda, de transmitir as emoções de um povo, uma tribo ou uma pessoa? Como captar essas imagens, as imagens sagradas, no tempo e no espaço do outro? Retratar, fazer retratos, como fazia Nadar, como faz Cartier-Bresson, como fez Pierre Verger: formas de contribuir na demonstração de uma pesquisa. Um antropólogo experimenta da arte, da religião e da magia.

Escolhi, em minha análise, Verger — Fatumbi e Ojuobá. Escolhi Pierre Fatumbi Verger Ojuobá, exemplo da possibilidade de unir o artista, o etnógrafo e o religioso — sentimentos expressos nas imagens e também nos seus textos. Escolhi Verger, pois seu trabalho representa um pouco das minhas buscas pessoais, religiosas e estéticas. Em suas fotografias, podemos enxergar a delicadeza e a sutileza da luz envolvendo todos os elementos enquadrados em plena harmonia. Essas imagens vêm carregadas, sobretudo, de um sentimento de cumplicidade com o objeto fotografado: olhos que mergulham na magia do presente; olhos que mergulharam em mitos, sonhos, lendas da religião afro-brasileira.

Escolhi Verger principalmente porque ele nos dá a possibilidade de compreender e reconhecer a nossa cultura, as nossas origens, e de entender um pouco melhor a diversidade em nosso país. Verger nos faz viajar nas suas imagens pelo nosso próprio mundo. Com auxílio de olhos de estrangeiro, ele nos leva a ver o diferente e, no diferente, a emoção de ser diferente; a viajar em nossa própria cultura e a conhecer um pouco de nós mesmos: eis a função de um etnógrafo, um pesquisador, um investigador e um artista.

1. Étienne Samain: antropólogo, professor do Departamento de Mídias do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
2. Existem alguns núcleos em universidades de Ciências Sociais que estão empenhados em estudos e usos de iconografias, fotografias, filmes e vídeos como tema, como fonte documental na antropologia. Há, por exemplo, o Núcleo Audiovisual de Documentação do Laboratório de Pesquisa Social (Navedoc) da UFRJ. Cada grupo de imagens liga-se a registros pontuais, ensaios fotográficos e a projetos de pesquisa que utilizam a fotografia como um instrumento ou tema de investigação (Galano, 2000).



Um questionamento da visualidade na antropologia — aliada a uma visão estética no momento de elaboração de suas imagens e, mais do que isso, à maneira de olhar essa realidade — pode transcender o significado comum, tornando-se algo além da cultura de uma sociedade, dos costumes de uma tribo, de uma cidade, de uma pessoa. Um antropólogo pode escrever visualmente sobre a alma; um antropólogo pode escrever *sobre e com* as imagens.

As fotos selecionadas para compor este trabalho são imagens de pessoas que aliaram o ato de fazer fotografias com o saber da antropologia. Os critérios de escolha foram os mesmos que aprendi ao fotografar Dona da Luz da Paz, como ela diz que se chama, numa experiência que foi para mim mais do que um registro. Essa pessoa tinha e tem uma aura que eu queria conhecer; tinha um olhar que estava além daquilo que aparentava ser. Eu queria vê-la mais profundamente, saber o que ela pensava e como era o seu mundo. Ela era e é um universo, que nem as palavras nem as imagens podem narrar.

Sobre Dona da Luz, registre-se que ela instituiu em Curitiba o “Dia de bênção dos animais”, quando pássaros, gatos, cavalos, leões e elefantes (que o dono do circo teve de levar à praça da cidade, diante da intimação de Dona da Luz), todos juntos são abençoados por um padre nas praças públicas. Acredita em Allan Kardec, Jesus Cristo e Iemanjá. Imagine o quanto perdemos quando não utilizamos todas as possibilidades, a palavra, a imagem e os sentidos para captar alguém assim! Um processo lento, com compreensão e paixão por uma pessoa tão rara e delicada, foi um caminho possível para que eu pudesse entender sua transformação e seus segredos. E é com carinho que apresento estas imagens, uma força que não aparece simplesmente: é preciso capturá-la e conquistá-la.







○ OBSERVADOR SELVAGEM

Introdução

A cegueira é a perda do olho da mente.

*Sócrates*

A história do pensamento humano é repleta de comparações e reflexões entre os olhos e o espírito, os olhos e o saber, os olhos que contemplam a beleza divina, os olhos que se chocam com a realidade e diante da qual também permanecem indiferentes, desavisados. Fique de *olho neles, nos olhos da alma!*

Com o *olho clínico* somos capazes de diagnosticar, com *olho de lince* vemos longe e, com *olhos mágicos*, enxergamos através das portas. Isso sem perigo de pegarmos um *olho gordo* e acabarmos no *olho da rua!*<sup>1</sup>

Do erudito ao popular, a visão reflete a alma do homem e espelha o mundo em que vive. Janela da alma, espelho do mundo, como afirma Marilena Chauí:

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior (...) Crença que sustenta os chamados “testes projetivos” da psicologia, onde se espera que a consciência, lançando-se qual projétil através dos olhos, projete no fora o seu dentro. (Chauí, 1989, p. 33)

É com base nessa tênue relação entre a visão do observador e a coisa observada que podemos estabelecer paralelos entre a antropologia e a fotografia, e também mostrar como a imagem elaborada com determinados cuidados complementa essa comunhão. Essa imagem acontece quando o observador está atento às coisas que observa. A experimentação de certos sentimentos que o outro nos desperta em momentos da pesquisa pode transformar-se num apoio importante para a antropologia e para um conhecer mais aprofundado do grupo. Da mesma forma, a fotografia, como um meio de expressão, pode nos fornecer uma visão ampliada das coisas alheias.

Para Lévi-Strauss (1962), esse perceber o mundo imediato, sintético, é um pensar selvagem, não domesticado. Essa é a atenção que os povos indígenas mantêm, por exemplo, com as plantas, sendo capazes de classificar um grande número delas simplesmente pela vontade de descobrir,

1. Expressões de linguagem incluídas no *Novo Dicionário Aurélio* (2000) que fazem parte da filosofia popular: OLHOS NELE, cuidado, vigilância; OLHOS DA ALMA, aquilo que distingue, guia, esclarece; OLHO CLÍNICO, tendência para acertar no diagnóstico; OLHO DE LINCE, vista agudíssima; OLHO MÁGICO, dispositivo circular dotado de pequena lente que permite enxergar através das portas; OLHO GORDO, cobiça, inveja, olho grande; OLHO DA RUA, expulsão, lugar indeterminado para onde se manda alguém.

pela *vontade de conhecer*. A natureza não existe para servir e ser dominada pelo homem. Em uma sociedade indígena, a significação nasce dessa relação espontânea, assim como a arte, os mitos, os objetos, os ritos, a cura e o saber.

Para esse autor, o olhar selvagem é o de um *bricoleur*, que transforma o objeto e a realidade — olhos que não se cegaram para o comum, que ainda podem enxergar reparando, transformando a realidade em obra, em outro significado que não seja só funcional e prático.

Com que olhos deveríamos retratar aqueles que enxergam com cuidado as coisas do mundo? Que maneira de olhar deveríamos lançar àqueles que vêem e reparam nessas coisas? Poderíamos dizer: com *olho de lince*, com *olhos da alma!* Uma das repostas seria a do texto do livro *Le Voyeur absolu*, de Evgen Bavcar (1992), fotógrafo esloveno cego desde os 11 anos de idade.

Quando discernia ainda alguns bocados de luzes e de cores, estava feliz porque via ainda: guardo a lembrança muito viva desses momentos de adeuses ao mundo visível. Mas a monocromia invadiu minha existência e devo fazer um esforço para conservar a paleta das nuances, para que o mundo escape à monotonia e à transparência. Dou cores aos objetos, às pessoas que apreendo: conheço uma mulher cuja voz é tão azul que ela consegue colocar o azul sobre um dia que eu sei ser cinza de outono.

Encontrei um pintor que tinha voz vermelho-escura, e o acaso quis que ele gostasse desta cor... O que vem a ser portanto um olhar? É talvez a soma de todos os sonhos, cuja parte de pesadelo se esquece, quando a gente pode pôr-se a olhar diferentemente... (Bavcar, *apud* Samain, 1998, pp. 12-3)

É possível, então, a um olhar ser selvagem, olhos que percebem com os sentidos o objeto, sua caça, sua vida, seu meio e sua gente? Utilizando-se dos sentidos, um antropólogo, um etnólogo, um fotógrafo, um artista podem mergulhar sem cerimônia nem medo na história e na vida de sua presa, de seu objeto. Podem, assim, tatear seus hábitos, seu jeito, sua linguagem, e decifrar seus símbolos, os quais se misturam aos nossos e que, por isso, deverão ser codificados.

É o que fez Roger Bastide, que se viu dividido entre uma atitude de grande envolvimento e o desejo de fazer uma pesquisa objetiva. Afirma, por exemplo, que “o sociólogo que quer compreender o Brasil tem que

se tornar um poeta” (1995). Embora não tenha realizado muitas viagens e prolongadas pesquisas, defendia uma metodologia de trabalho de campo segundo a qual o pesquisador não deveria se colocar do lado de fora da experiência social de seus pesquisados, mas vivenciá-la e integrar-se a ela. Defendia uma empatia entre sujeito e objeto, quase que uma transferência, um autoconhecimento através do outro, ou seja, o conhecimento dos próprios sentimentos através da observação do outro. Para ele, o etnógrafo é aquele que deve ser capaz de viver em si próprio a principal cultura que estuda; se a sociedade tem preocupações religiosas, deve rezar junto com ela. Afirma, ainda, que foi preciso mudar toda a sua compreensão lógica em suas pesquisas:

Eu abordava o candomblé com uma mentalidade moldada por três séculos de cartesianismo. Devia deixar-me penetrar por uma cultura que não era minha. Devia portanto converter-me a uma outra mentalidade. A pesquisa científica exigia de mim a passagem prévia pelo ritual de iniciação. (Bastide, 1945)

Esse novo tratamento dado à antropologia provoca, assim, uma verdadeira revolução epistemológica, que começa pelo olhar e por uma maneira diferente de olhar. É preciso compreender que, como afirma Bastide (1972), “eu sou mil possíveis em mim; mas não posso me resignar a querer ser apenas um deles”.

É com base nessa metodologia da observação participante — o sujeito comungando com o objeto — que podemos relacionar a antropologia com o processo fotográfico ou com o processo da criação na arte. Será que o observador, na fotografia e na antropologia, é movido pela mesma intenção de apreender do objeto tudo o que se pode enxergar?

Volta-se à questão da tênue relação — que podemos entender como a comunhão não só do sujeito e do objeto, do observador e da coisa observada, mas dos sentimentos e dos sentidos, relevantes na elaboração de algumas pesquisas. Surge, então, uma nova questão: como narrar tais sentimentos e sensações, como decifrá-los? As formas narrativas são muitas, e várias delas são capazes de expressá-los e transmiti-los, como, por exemplo, a imagem fixa obtida pela fotografia. O objetivo do fotógrafo não se limita às imagens e este não tem limites na sua busca de conhecer seu objeto. Mas alguns sociólogos afirmam que a fotografia trabalha o visual e não o conceito:

O fotógrafo é, pois, uma categoria de observador que se pode realizar, imediata e inteiramente, no vazio verbal, mas não no visual (...). Ele fotografa o que vê, muitas vezes sem compreender, mas sem por isso se sentir frustrado por uma compreensão intelectual que, aliás, não busca em estado, em primeira instância. Diferente do etnólogo, que ressentido pensosamente este estado de hipersensorialidade desprovida de palavras (...). (Maresca, 1998, p. 142)

A pesquisa etnográfica tem mostrado como a compreensão da realidade é também composta por sensações e sentimentos à maneira de Claude Lévi-Strauss, que na narração de sua primeira viagem ao Brasil revela o ódio e o amor pelo país através de percepções sensoriais. É uma forma de narrar aproximando a antropologia da arte, da literatura e da poesia:

O Brasil desenhava-se na minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas escondendo arquiteturas bizarras, tudo isto banhado num cheiro de incensador, pormenor olfativo introduzido subrepticamente, ao que parece, pela homofonia inconscientemente apreendida das palavras “Brasil” e “brasido”, o que de qualquer modo explica que hoje, para além de qualquer experiência adquirida, eu pense no Brasil em primeiro lugar como um perfume queimado. (Lévi-Strauss, 1955, p. 54)

Sobre a etnografia, na mesma obra *Tristes trópicos* (p. 70), Lévi-Strauss declara que somente como etnógrafo pôde tranquilizar seu apetite inquieto pelo conhecimento. A diversidade de culturas, usos e costumes só pode ser observada e reconciliada pela etnografia, mais do que pela filosofia.

Nesse sentido, é com esse “ver com olhos livres”<sup>2</sup> que um sujeito pode caçar suas imagens, suas palavras, sua ciência. Não é preciso *ser selvagem para pensar selvagem*.<sup>3</sup> Necessita-se de um olhar único e singular, um processo solitário na tentativa de se redescobrir no outro e o outro em si mesmo — uma permissão ao inconsciente, ao imaginário e à “loucura”.

2. Frase presente em pichação anônima nos muros da PUC-SP.

3. Grifos do texto da tese de doutorado de Dorothea Voegelle Passetti (1999), referente ao filósofo Bergson na visão de Lévi-Strauss: “Bergson é, portanto, um filósofo de gabinete (...) que, em certos aspectos, pensa como um selvagem”, o que comprova que “não é necessário ser selvagem para pensar selvagem” (p. 320).



Rosane de Andrade, *Ver com olhos livres*, São Paulo, 1998

A loucura humana é fonte de ódio, crueldade, barbárie, cegueira. Mas sem as desordens da afetividade e as irrupções do imaginário, e sem a loucura do impossível, não haveria *élan*, criação, invenção amor, poesia.

*Morin, 1999, p. 7*

Para Morin, a afetividade nos ilumina e nos cega, mas entre o *homo sapiens* e o *homo demens* existe uma fronteira nítida: são dois pólos. Define-se *homo* unicamente como *sapiens*; oculta-se dele a afetividade, separando-a da razão inteligente (1999, p. 53).

O homem necessita do caos para criar ordem, e isso merece uma pesquisa aprofundada na questão da gênese do olhar, tanto para a arte como para a ciência. A loucura do olhar, o olhar inconsciente, o olhar que sacraliza mereceriam ser objetos de pesquisas futuras.

Diários, anotações e correspondências são documentos que, às vezes, conseguem flagrar e arquivar registros da percepção: são as reservas passionais do artista (Salles, 1998, p. 90). Nesse sentido, podemos refletir sobre a percepção do antropólogo e o momento de estabelecer limites para sua afetividade quando, por exemplo, ele fotografa ou escreve.

Claude Lévi-Strauss, em uma entrevista publicada na *Folha de S. Paulo* (27.6.1999), conduzida por Beatriz Perrone-Moisés, novamente declama a lembrança, em linguagem marcada pela visualidade, os momentos vividos durante a pesquisa no Brasil.

(...) não era a floresta amazônica, era mais o campo, uma espécie de floresta seca — e de repente, montado no cavalo, vi no solo um campo de abacaxis selvagens. Bastava inclinar-se bem baixo, sem desmontar, para arrancar os frutos e comê-los. É uma das sensações gustativas e olfativas que ficaram, porque não era como o abacaxi que conhecemos, era um abacaxi com um cheiro de framboesa absolutamente extraordinário. Há muitos e muitos outros cheiros, mencionei esse apenas como exemplo... há ainda o cheiro do fumo, cheiro de fumo de rolo em toda parte. Aliás, era o que eu fumava, em folhas de milho, que davam ao tabaco um sabor e um cheiro muito, muito particulares, que também ficou. Há também a pinga... (...) há muitos modos de ser antropólogo e de tornar-se antropólogo.

A fotografia, no entanto, é apenas uma imitação, uma reprodução; registra paisagens, acontecimentos, sem chegar ao que eles realmente são, afirma Lévi-Strauss. Para ele, não podemos falar de arte, pois fotografia não é arte, é mecânica e documental. Eis o velho diálogo entre fotografia e arte: a pintura não pode ser substituída por um processo que não tem linguagem própria. Mas a fotografia mudou o comportamento do mundo!

Assim como a antropologia, a fotografia tem um observador participante que escava detalhes e fareja com seu olhar o alvo e o objeto de

suas lentes e de sua interpretação. Mas, essencialmente, ver com olhos livres é possuir um olhar estrangeiro, um olhar de espanto e uma “vontade de conhecer”, como a dos índios Kamaiurá.

Os Kamaiurá têm um modo peculiar de observar as coisas, reparando com vagar nos detalhes, como se buscassem qualidades: cheiram, apalpam, testam o sabor. É um exame lento, cuidadoso, no qual os sentidos apurados são exigentes e não deixam que o tempo corra livre, ordenando e definindo ritmos e limites. O tempo parece solidário, com vontade de conhecer.

É possível, também, que esse uso profundo dos sentidos estimule a criatividade mítica, ampliando os registros da imaginação, permitindo enxergar uma riqueza de relações, semelhanças e oposições escondidas na aparente insignificância das coisas materiais mais corriqueiras. (Junqueira, 1999)

1

## A MÁQUINA DE ROUBAR ALMAS



Claudia Andujar, Yanomami, 1998

A máquina fotográfica não viola, nem mesmo domina, embora o faça crer, penetre, invada, distorça, explore e, usando a metáfora em sua força máxima, assassine.

*Sontag, 1981, p. 13*

## FOTOGRAFIA: A HISTÓRIA REBELDE DA ARTE

A invenção da fotografia mediante fixação de uma imagem em uma placa, iodada, única, rara e cara como uma jóia provocou as mais diversas reações. Espanto, naqueles que desconheciam o processo da câmara escura — um instrumento que possuía lentes que projetavam as imagens, favorecendo aqueles que até então só podiam fixá-las por meio de desenhos e pinturas. Medo, nos artistas que tinham como função registrar a história através da arte de pintar retratos da aristocracia. Indignação, em alguns intelectuais que temiam a contaminação da fotografia na “arte pela arte”.

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) não pôde acompanhar o reconhecimento de seu invento, pois morreu antes; e Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), continuador e criador do daguerreótipo, espera até 1839 para ter sua criação reconhecida na Academia de Ciências e Artes, no Instituto Francês, e isso graças ao físico Arago, que defende brilhantemente a tese na Câmara dos Deputados, dizendo:

Quando os inventores de um novo instrumento o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento. (Benjamin, 1996, p. 93)

Em pleno romantismo e em meio a grandes transformações sociais e econômicas, a fotografia já nasce instigante, provocando reações contrárias de artistas e intelectuais. Uma mudança acentuada na sociedade começa a acontecer. Há uma busca compulsiva por fazer-se retratar nos estúdios fotográficos e poder admirar a sua própria imagem, ocasionando uma democratização do retrato, bem mais barato que pinturas a óleo, até então um privilégio da aristocracia e da burguesia. Nesse entremeio, alguns pintores medíocres transformam-se em fotógrafos retratistas e enriquecem com o novo modismo narcísico. Essa é umas das principais razões da fotografia sofrer discriminação: o fato de industrializar e comercializar a arte.

A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal e uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos aqueles novos adoradores do sol. (Charles Baudelaire, *apud* Rosemblum, 1984, p. 38, trad. da autora)

Baudelaire é um dos críticos mais radicais da fotografia. Ele faz questão de separar a pintura da fotografia, afirmando ser a fotografia um produto da indústria tecnológica.

Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, como aliás todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro (...). Disso decorre que a indústria, ao irromper na arte, se torna sua inimiga mais mortal e que a confusão das funções impede que cada uma delas seja bem realizada (...). Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. (...) que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, (...) e que necessitam um lugar nos arquivos da memória, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós. (Dubois, 1994, p. 29)

A fixação de imagens através do daguerreótipo quebrou um paradigma das artes plásticas: *a obsessão da semelhança*. Para alguns, contrariando as afirmações de Baudelaire, a fotografia é a libertação da arte de copiar a realidade; ela contribui e influencia na continuidade das artes visuais. Nesse sentido, é superior à pintura, afirma André Bazin (1979), pois alcança com objetividade a realidade, sendo um decalque do real.

O desenvolvimento da indústria, concomitantemente ao aprimoramento da técnica da fotografia, transformou conceitos e valores, sobretudo da burguesia. Surge assim uma nova consciência da realidade e uma apreciação desconhecida da natureza. Exige-se exatidão científica e uma reprodução fiel da realidade em obras de arte, o que desperta olhares para a fotografia.

Seria a fotografia uma nova forma de arte ou um auxílio para a ciência? O público admirava as cópias exatas da natureza, e os pintores realistas, por sua vez, censuram a imaginação como algo subjetivo.



A necessidade de reproduzir as cores e as formas reais passou a ser uma meta dos artistas realistas.

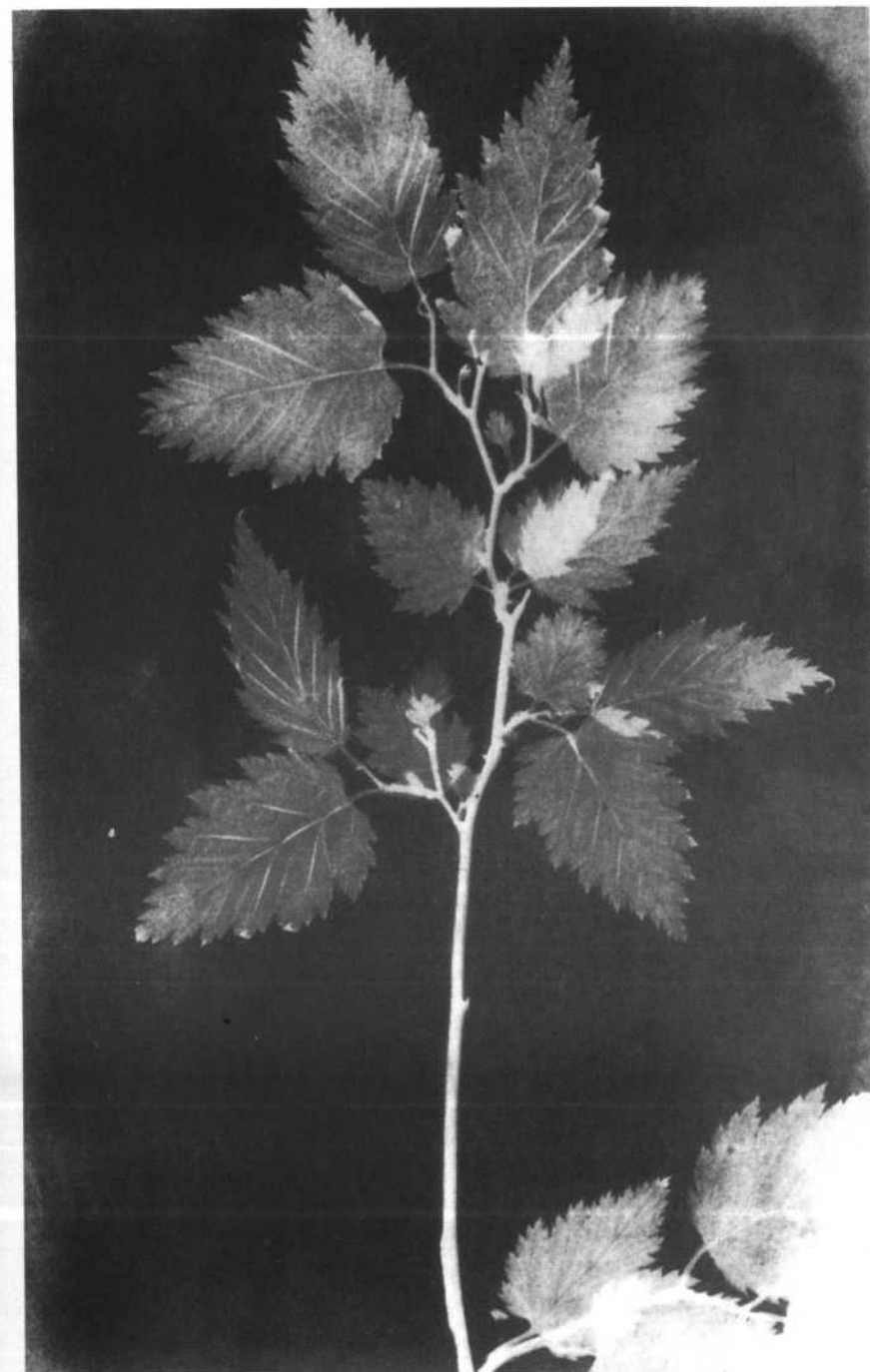
Com a revolução industrial, verifica-se um enorme desenvolvimento das ciências em seus vários campos; surge naquele processo de transformação econômica, social e cultural uma série de invenções que viriam influir decisivamente nos rumos da história moderna. A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria um papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística. (Kossoy, 1989, p. 14)

Na década de 1840, Fox Talbot (1800-1877) compõe a fotografia nos moldes da pintura, mas também utiliza a câmara para captar fragmentos da realidade. Começa a fotografar insetos, conchas, plantas e flores para os botânicos, e esses registros históricos dão à fotografia um valor científico, amenizando, em parte, a rivalidade com a pintura. Essas imagens são registradas na publicação do livro de Talbot *The Pencil of Nature* (1842).

A pintura, por sua vez, também tentou aproximar-se da realidade. O homem voltou-se para a terra, as belezas do corpo e da natureza. A arte tornou-se mais realista, libertando-se dos temas religiosos. O interesse pela realidade exterior desviou o artista da arte imaginativa para levá-lo à natureza. O interesse sensual pela luz estabeleceu um padrão que se firmou nos impressionistas. Delacroix pintava seus quadros baseando-se em fotografias. Monet percebia a paisagem utilizando-se de uma linguagem visual marcada pela leitura da luz. Assim, a fotografia entra na arte com pinceladas suaves, fingindo copiar a realidade e dando aos artistas da época a possibilidade de enxergar mais do que a imagem real. Existem quadros de Claude Monet que ilustram os efeitos da luz e como eles podem mudar a aparência de um objeto. De certa forma, ilustram também a teoria de René Descartes: a observação direta freqüentemente nos ilude e nunca podemos estar certos de que as coisas são como parecem (cf. Magee, 1998, p. 86).

Sobre os impressionistas, Jung comenta:

O fascínio que sentiam pela terra e pela natureza era tão profundo que foi praticamente o fator determinante da evolução da arte visual (...). Os últimos grandes representantes da arte sensorial, a arte do instante que passa, a arte da luz e do ar, foram os impressionistas do século XIX. (Jung, 1964, p. 246)



William Henry Fox Talbot, *Botanical Specimen*, 1839.

Com o passar do tempo, uma explosão de produtos, técnicas e processos produziu uma mudança significativa nas formas de aplicação das imagens fotográficas, que a partir desse momento vinham carregadas de informações do mundo, o que alterou tanto as atitudes públicas quanto a percepção da realidade. Foi atribuído à fotografia o peso de expressar o real, sendo a foto vista como uma espécie de prova, necessária e suficiente, que atesta a existência daquilo que é visto.

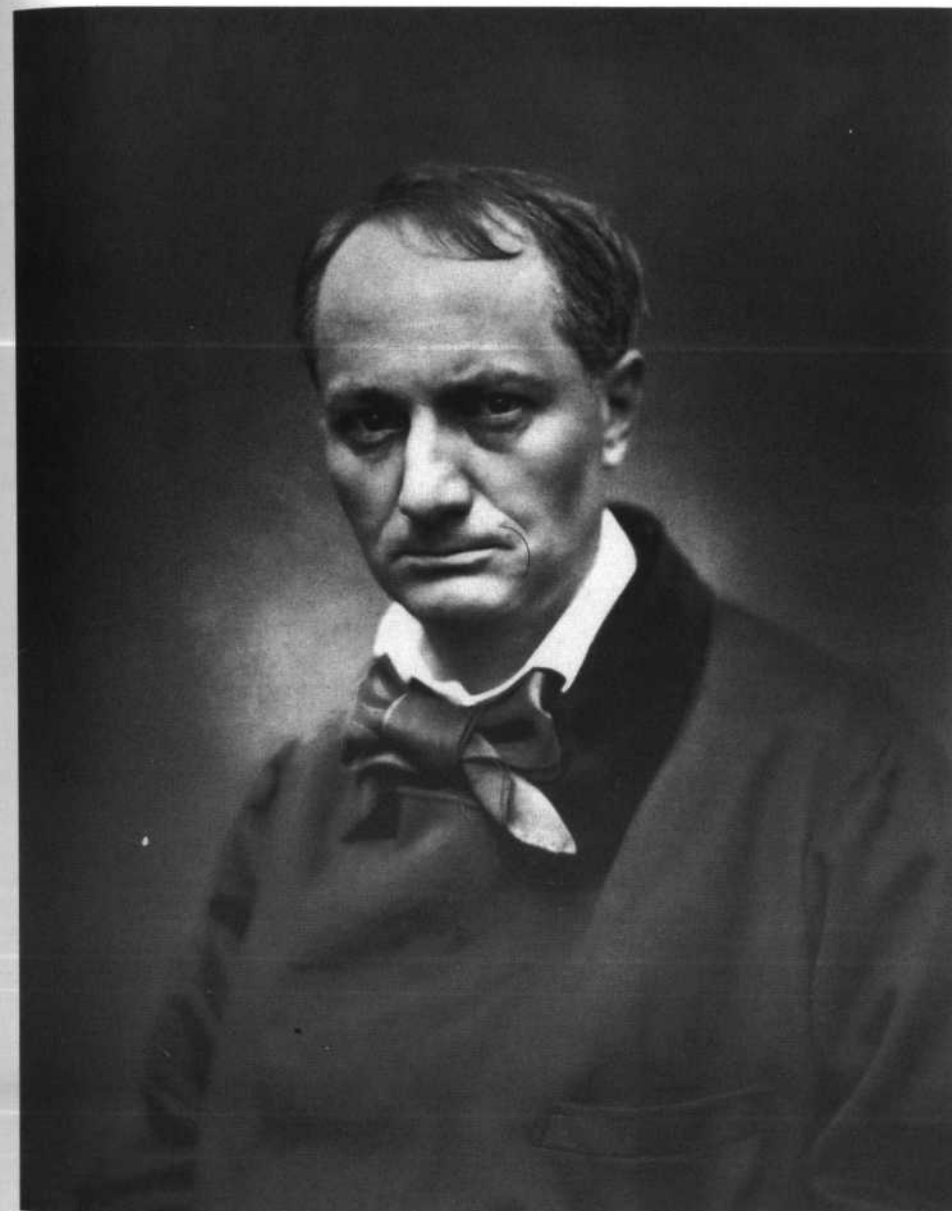
Classificada por alguns ora como um simples instrumento de uma memória documental do real, ora como pura criação imaginária, a fotografia assume o papel de auxiliar a memória.

(...) photography, from being merely another way of procuring or making images of things already seen by our eyes, has become a means of ocular awareness of things that our eyes can never see directly (...) it has effected a very complete revolution in the ways we use our eyes and (...) in the kinds of things our minds permit our eyes to tell us. (Ivins Jr., *apud* Rosenblum, 1998, p. 244)

Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) torna-se Nadar aos 20 anos, já munido de luzes artificiais, sai fotografando os subterrâneos das catacumbas de Paris. Voando num balão, conseguiu mostrar uma cidade de um ponto jamais visto. Fotografou ainda as chamadas aberrações, como hermafroditas e anatomias patológicas. Era também pintor (caricaturista) e um dos grandes retratistas da época, como Étienne Carjat (1877). Este retratou e captou a alma de grandes personagens de seu tempo, como Baudelaire, registrando em fotos toda a angústia e o mau humor do escritor. A propósito, Baudelaire, mesmo criticando a fotografia, solicita várias vezes que Nadar e Carjat façam seu retrato.

Com a superação da técnica e um maior domínio da luz, a comercialização dos retratos começa a se sofisticar. Criam-se cenários nos estúdios — colunas que saem de tapetes, palmeiras e jardins —, mesclando cada vez mais realidade e ficção. Mas alguma coisa, apesar de todos esses artifícios, mantinha uma relação de fidelidade com a pessoa retratada, como coloca Benjamin ao descrever um retrato infantil de Kafka:

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada de rendas. No fundo, erguem-se as palmeiras imóveis. E, para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com abas largas, do tipo usado pelos



Étienne Carjat, Charles Baudelaire, 1878



Félix Nadar, Sarah Bernhardt, 1877

espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles. Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar perdido e desolado. Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança. (Benjamin, 1996, p. 98)

Mas, ao que parece, Franz Kafka não conseguiu superar o trauma. É o que revela em uma conversa com Janouch:

Mostrei uma série dessas fotos a Kafka e disse-lhe brincando: “Por mais ou menos duas coroas, é possível fazer com que alguém o fotografe sob todos os ângulos. É o conhece a ti mesmo automático!”.

“Você quer dizer o engane a ti mesmo automático” — replicou Kafka com um leve sorriso. Protestei: “Por que diz isso? O aparelho não consegue mentir!”. Kafka inclinou a cabeça sobre o ombro: “De onde você tirou isso? A fotografia concentra seu olhar sobre o superficial, desse modo obscurece a vida secreta que brilha através dos contornos das coisas num jogo de luz e sombra. Não se pode captar isso, nem mesmo com o auxílio das lentes mais poderosas. Devemos nos aproximar dessa vida interior pé ante pé...” (Dubois, 1994, p. 44)

O que Kafka argumenta é por que, em seu texto, ele descreve suas personagens com uma vida interior. Há uma aura, uma narrativa marcada pela visualidade, como fotografias. Embora torne o mundo mais preciso de informações e conhecimento, a fotografia não é uma cópia quimicamente revelada da realidade, não é apenas seu registro documental e científico. É uma realidade revelada, resgatada, atingida e, para alguns, até roubada.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. (Benjamin, 1996, p. 101)

O fotógrafo registra e documenta, mas isso não implica que as imagens sejam despidas de valores estéticos. Representarão sempre um meio

de informação, de conhecimento, e conterão sempre um valor documental e iconográfico (Kossoy, 1989).

Foi com a união desses dois segmentos — o registro social e o artístico — que a fotografia aparece com uma linguagem própria, defendida por movimentos como Photo Secession, na revista *Camera Work* (1903/1917), liderados pelo fotógrafo americano Alfred Stieglitz (1864-1946). Ele retrata a cidade de Nova Iorque e o movimento das ruas mesclado por uma beleza estética quase pictórica, influenciado, em parte, pelo movimento anterior dos pictorialistas.<sup>1</sup>

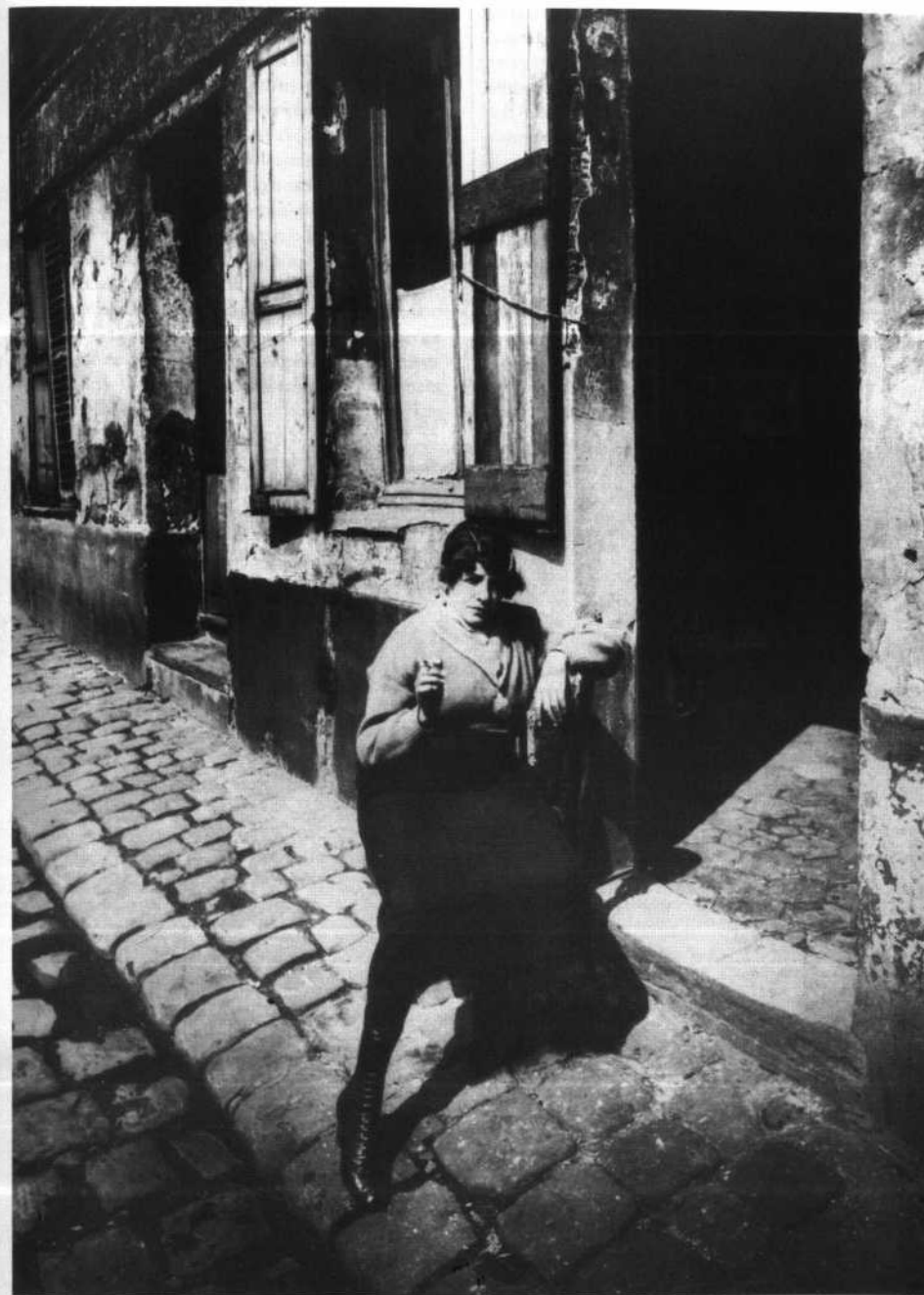
Em Paris, as fotos de Eugène Atget (1857-1927) documentavam o cotidiano parisiense. Segundo afirma Walter Benjamin, ele foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos.

(...) as fotos parisienses de Atget são precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha (...). Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. (Benjamin, 1996, p. 101)

A fotografia passa a ser um meio de expressão individual, mas também um instrumento de conhecimento das diversidades do mundo, e fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, André Kertész, Werner Bischof, Alexander Rodchenko e Pierre Verger encontram-se no meio dessa dualidade: a criação e a documentação.

(...) a fotografia é um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor (...) é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. (Kossoy, 1999, p. 33)

1. "Pictorialism was an instrument that enabled the aesthetic photograph to be regarded as a persuasive expression of personal temperament and choice. Despite misguided attempts to emulate traditional painting and works of graphic art, despite disagreements about the qualities that give the photographic prints their unique character, and despite many images that now seem hackneyed and uninspired, a body of forceful work was created under the banner of aesthetic photography. Both the seriousness of purpose and the efforts by the movement to erase the division between the way critics and public viewed images made entirely by hand and those produced by a machine have continued to be vital concepts that still engage photographers and graphic artist alike." (Rosenblum, 1984, p. 332)

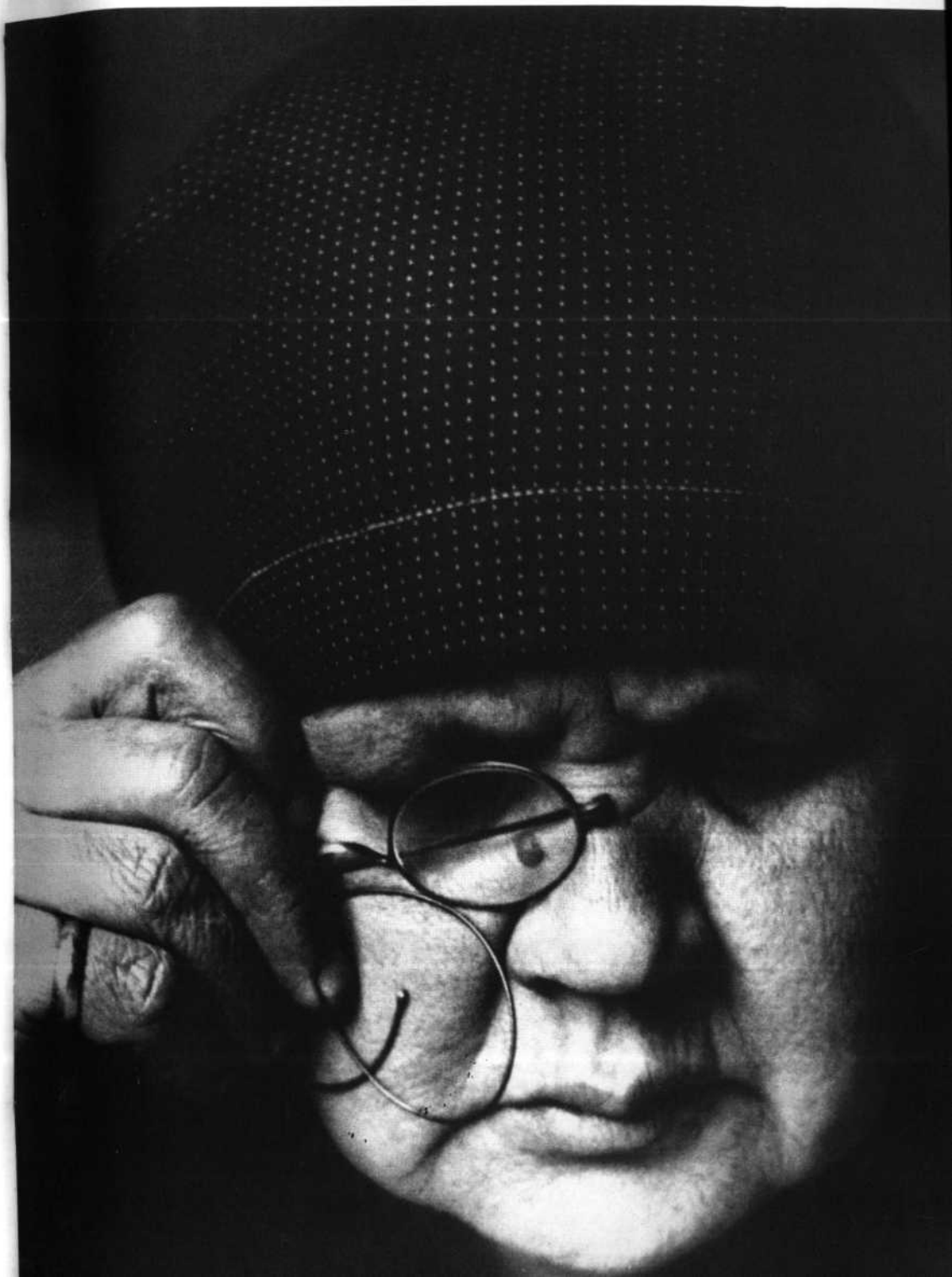


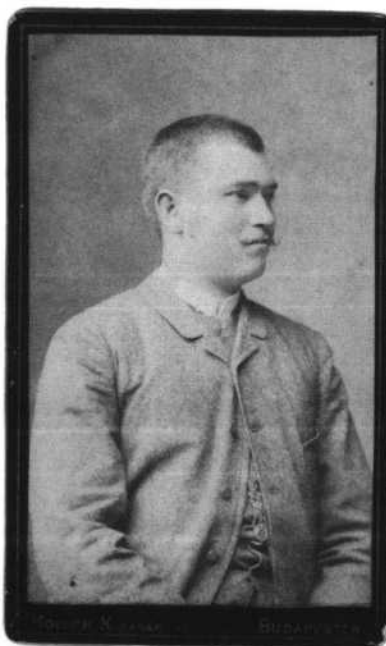
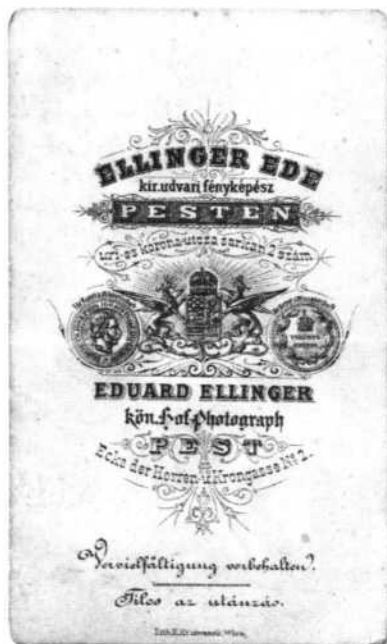
Eugène Atget, *Prostituta, Paris, 1920*



Henri Cartier-Bresson, *Arena*, Valência, Espanha, 1933

À direita:  
Alexander Rodchenko, *Retrato de minha mãe*, 1924





Cortões de visita. Budapeste, Hungria, 1874

## A MAGIA DA IMAGEM

Hay religiones en las que la representación del mundo está prohibida (usurpación del poder de un Dios creador de todas las cosas). Pensándolo bien, es muy posible que fotografar sea artimaña del diablo y cada disparo, un pecado. (Gérard Castello Lopes, *apud* Fontcuberta, 1997, p. 21)

As primeiras fotos produzidas pelo daguerreótipo eram tão perfeitas que a nitidez assustava as pessoas. Tinham a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de vê-las (Benjamin, 1996, p. 95). A técnica ou o processo mecânico da fotografia, que para muitos era fria e insensível, passou a ser um mistério cheio de magias. Quando mergulhamos profundamente em uma imagem percebemos que ali não existe um mero registro da realidade, mas sim uma cumplicidade do autor com o objeto fotografado. E é desses extremos que sobrevive a fotografia; a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós, afirma Benjamin.

Essa magia preocupava até a alta cúpula do clero. A fotografia é transgressora e pecadora, tão perigosa e diabólica que foi condenada por reproduzir a natureza — e só poderia ser contemplada pelos olhos abençoados dos pintores. É isso que diz o jornal alemão *Leipziger Anzeiger* (1855), inspirado pela opinião hostil da Igreja em relação à invenção da fotografia:

Fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, como um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo, o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores, do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico. (Freund, 1974, p. 67, trad. da autora)

Esse texto é muito interessante ao analisarmos o desenvolvimento da história da fotografia e as declarações de diversos fotógrafos — os quais afirmam que, instantes antes do “clique”, essa “inspiração celeste” citada no texto surge como uma visão intuitiva ou visionária.

Os fotógrafos são por natureza pecadores (Fontcuberta). É preciso sempre tomar muito cuidado com uma câmara. Ela revela e incomoda.

Mas irá a fotografia além do que mostra a realidade? Ou além da palavra, ou melhor, do registrado? O ato fotográfico é visionário?

En otras latitudes y situaciones culturales, el acto fotográfico ha sido considerado una manifestación de la luz, una revelación de lo sobrenatural. Y la consecuencia de todo ello podría ser, por ejemplo, Robert Leverant, autor de *Zen in the Art of Photography* (1969), que dice que “la fotografía también es una búsqueda de Dios”. (Fontcuberta, 1997, p. 28)

Esse encantamento outorgado à fotografia justifica o horror que os primitivos tinham em deixar-se fotografar, o mesmo temor vindo dos espelhos que refletem a imagem, mas não a retêm. A fotografia, no entanto, é espelho da memória: imobiliza nossa imagem para sempre.

El temor a que la imagen nos robe el alma se halla enormemente extendido, incluso más allá de la superstición y la magia negra (...). En el Congo, por ejemplo, algunas tribus da habla bantú se sirven de unos fetiches antropomórficos que llevan un pequeño espejo en la zona del ombligo cuya misión consiste justamente en arrancar y aprisionar el alma del enemigo invocado. (...) Pero la fotografía inmoviliza nuestra imagen para siempre (...). Una inmovilización y aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la idea de la muerte. (*Ibidem*, p. 30)

Qual seria a razão do verdadeiro temor provocado pela fotografia? Será que a força da imagem nos contamina, podendo assim dar passagem a sonhos e mitos? Desse modo, como diz Benjamin, a imagem passa a ser um meio de comunicação no nível da oralidade:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora caíbiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (Benjamin, 1996, p. 167)

Para André Breton, o fantástico é carregado de real, mas podemos inverter isso: quando se trata de fotografia, são as coisas reais que irradiam o fantástico. O real e o fantástico estão interligados na fotografia e identificam-se.

Tudo se passa como se, perante a imagem fotográfica, a visão empírica se desdobrasse numa visão onírica, análoga a isso a que Rimbaud chamava vidência, e não de todo estranha ao que as videntes chamam ver uma segunda visão, como é costume dizer-se, uma visão que, por último, viesse revelar as belezas ou segredos ignorados da primeira. Certamente não foi por acaso que os técnicos sentiram a necessidade de inventar, para preencher a insuficiência do verbo ver, o verbo “visionar”. (Morin, 1970, p. 23)

Com a industrialização praticada em larga escala, a fotografia perdeu em qualidade artística como uma obra única, mas ganhou em popularidade com o advento de máquinas mais baratas e de fácil manuseio; “tirar” fotografias tornou-se um hábito em festas, aniversários, casamentos, viagens, batizados. Todas essas imagens nos levam a resgatar o prazer do instante, do momento presente e do ausente, daquilo que passou, mas que permanece na memória. Olhamos para fotografias para resgatar o passado no presente. Tiramos fotografias para nos apropriarmos do objeto que desaparecerá. Existe uma magia quando imortalizamos as pessoas e o tempo nas fotos. Para as tribos urbanas, fotografias são como provas de sua existência, de sua identidade e história.

No filme de ficção científica *Blade Runner, o caçador de andróides* (1982), as fotografias construía a história das personagens, pois os andróides eram criados pelo homem à sua semelhança. Sem identidade e com um tempo limitado de vida, eram na verdade iludidos através das imagens de uma família que nunca existiu, de amigos de infância, de escolas, de aniversários que nunca existiram. As fotografias eram provas de continuidade e, ao mesmo tempo, memória da sua própria história. Isso os fazia acreditar serem humanos e não criaturas da genialidade humana. Mas se tratava apenas de uma representação, de uma realidade que nunca existiu. Faz-se uma análise de nossa sociedade que “vê ou não vê” nas imagens todas as possibilidades de vida e de identidade. A vida moderna ensina como viver sendo muitos, necessitando-se ser um só.

A mais banal das fotografias detém ou apela para uma presença. Guardamos em nossas carteiras e em nossas casas imagens de santos, de bichos, da família, bem como imagens daqueles que gostaríamos de ser, ídolos, heróis, objetos de desejo. Recorremos às fotografias para fazer presente o que ou quem está ausente. Nossa identidade individual depende da memória — e a fotografia é uma atividade fundamental para o contorno dessa identidade, seja para a auto-afirmação, seja para o conhecimento.

O fotógrafo luta por deixar pontos vivos na imagem, mantendo a fidelidade e a autenticidade naquilo que enxerga.

Por outro lado, há uma espécie de agressividade no ato de retratar: fotografar uma pessoa é vê-la como ela própria não se vê jamais. Implica transformá-la num objeto que se pode simbolicamente possuir. Para assegurar-se de alguma coisa, ou mesmo para preservá-la, acaba esvaziando-a de toda vida. É por isso que a câmara tem sido tomada como uma representação sublimada de uma arma de fogo. Em inglês, *to shoot* significa tanto “clicar” quanto “atirar”.

Neste universo de coisas em desaparecimento, os indivíduos procuram desesperadamente deixar marcas. Pois a cidade moderna, antes da catástrofe, era como um interior. Os homens se sentiam em casa nela. Em todo lugar, deixavam suas impressões digitais. Os objetos traziam os sinais daqueles que os possuíam. Ali era fácil identificar. (Brissac, 1999, p. 471)

Sobre isso, Susan Sontag (1981) afirma que a fotografia é um inventário da mortalidade. As pessoas e as coisas têm uma idade específica de suas vidas; momentos mais tarde, já terão dispersado e continuado no curso de seus destinos independentes.

Lembranças: para Henri Bergson, um filósofo do tempo, é do presente que parte o chamado, ao qual a lembrança responde. A lembrança vem, de uma certa forma, libertar a alma do corpo, que tem ação constante no presente, mas um presente com imediato passo para o futuro. Olhar fotografias é semelhante a congelar por instantes o tempo. Fotografar é também assim. E esse é o encantamento, o fascínio no momento do clique. O ato de acionar o botão de uma máquina fotográfica é o único em que o tempo interno está de acordo com o tempo externo.

Aquilo que a fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela o acontecimento nunca se transforma noutra coisa: ela remete sempre o *corpus* de que necessito para o corpo que vejo: ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, impenetrável e quase animal, o Tal (tal foto e não a foto), em suma, a Tyche, a Ocasão, o Encontro, o Real, na sua infatigável expressão. Para designar a realidade, o budismo diz *sunya*, o vazio; mas, ainda melhor, *tatbata*, o fato de ser esse, de ser isso; *tai*, em sânscrito, significa isso e lembro o gesto de uma criança que aponta qualquer coisa como o dedo e diz: *Ta, Da, Ça* (...).

Contudo, eu persistia; uma outra voz, a mais forte, levava-me a negar o comentário sociológico: perante certos fatos, eu preferia ser selvagem, sem cultura. (Barthes, 1984, p. 21)

Barthes também afirma que olhar fotografias foi a razão maior para pensar as fotografias, que o *espectador* das imagens é também um intérprete, um investigador apaixonado dessa realidade: “Como um espectador, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.” (*Ibidem*, p. 30)

Susan Sontag declara em seu livro *Ensaio sobre fotografias* (1981) que sua vida divide-se em duas partes: antes de ver certas fotografias e depois, quando passou a entender seus significados:

(...) quando fitei aquelas fotografias, algo se rompeu. Acertava-me a um limite que não era apenas o de horror; senti-me irrevogavelmente magoada, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a enrijecer-se; algo morreu; algo ainda chora. (...) A imagem perfura. A imagem anestesia. (Sontag, 1981, p. 20)

Ítalo Calvino, em seu conto “Aventura de um fotógrafo”, descreve o personagem de Antonino Paraggi como um apaixonado pela fotografia que vê a foto como um meio de eternizar os instantes do mundo:

— Para quem quer aproveitar tudo o que passa na sua frente — explicava Antonino (...), o único modo de agir com coerência é tirar pelo menos uma foto por minuto desde quando abre os olhos de manhã até quando vai dormir. Só assim os rolos de filme constituirão um diário fiel de nossas jornadas, sem que nada fique excluído. Se eu fosse me meter a fotografar, iria até o fim nesse caminho, à custa de perder a razão com isso. (Calvino, 1998, p. 55)

Pensando na aventura de ser fotógrafo, não poderia deixar de relacioná-la com a aventura de ser antropólogo, e perguntar qual seria a diferença entre elas. Seria uma busca de significados mais científicos, mais minuciosos e “reais”? Ou a busca da beleza enquadrada em uma luz e uma composição bem distribuídas? Será que a fotografia e a antropologia não são resultado dessas duas buscas?

Um etnólogo fotógrafo deve lidar com esses temores. A obtenção de uma imagem através da câmara é uma conquista do fotógrafo, e ela se



dá mediante uma visão formal e geral permitida, para só depois entrar na informalidade e em algo privado. Ele deve saber entender que essa magia de fotografar é um temor para quem é fotografado, é um fascínio para quem se vê espelhado e se assusta com as nossas interpretações.

## O OLHAR ANTROPOLÓGICO NA FOTOGRAFIA

A imagem fotográfica, exatamente por ter nascido modificando comportamentos e provocando questões ontológicas, carregará sempre o estigma de ser a realidade congelada no tempo e fruto da imaginação e da interpretação do autor. Sejam quais forem as questões nascidas dessa dualidade, a própria história da fotografia vem carregada de reflexões e equívocos, gerando desinformação a respeito da imagem e de sua aplicação, especialmente nas investigações e nas pesquisas.

Equívocos ocorrem pela desinformação conceitual quanto aos fundamentos que regem a expressão fotográfica, o que os leva a estacionar apenas no plano iconográfico, sem perceber a ambigüidade das informações contidas nas representações fotográficas. Resulta de tal desconhecimento, ou despreparo, o emprego das imagens do passado apenas como ilustrações dos textos: o potencial do documento não é explorado, suas informações não são decodificadas, posto que, não raro, se encontram além da própria imagem. (Kossov, 1999, p. 20)

A investigação antropológica, por exemplo, nasce junto com a necessidade de artistas fotógrafos documentarem o mundo desconhecido. A sociedade deixa de retratar-se individualmente para se reconhecer culturalmente nas fotografias e conhecer no outro seus costumes e hábitos, como afirma Gisèle Freund (1974, p. 82).

Uma outra questão: se a imagem fotográfica nasce da observação de uma realidade que está contida em uma estrutura cultural, ela vem carregada de significados, de fragmentos que deverão ser moldados em um relato único e revelador. A imagem comunga com o texto para nos fazer melhor compreender e elaborar uma análise desses significados.

O que se fotografa é a imagem do outro, e a imagem não-verbal tende a ser mais carregada do ponto de vista emocional do que aquilo que se expressa verbalmente (Collier Jr., 1973, p. 22). A imagem é mais

explícita, e a esse respeito Patricia Hitchcock, fotógrafa experiente em campos de pesquisa, afirma que devemos aprender que não são todas as pessoas que querem ser retratadas, sendo preciso enxergar o que elas gostam de ver. E mais:

Em algumas culturas, fotos de pessoas que morreram afastam a assistência. Numa cidade do norte da Índia, as mulheres se escondem para se protegerem dos estranhos. Um marido pode ficar muito aborrecido se você mostrar um retrato da mulher dele a homens estranhos à família. Mesmo em cidades onde moças podem dançar fora de casa em ocasiões de festa, os mais velhos não gostam que fotos de suas filhas dançando sejam mostradas ao público. As moças não dançam em público. (Collier Jr., 1973, p. 23)

Mesmo que o recurso audiovisual seja empregado sistematicamente nas pesquisas antropológicas, usa-se porém uma câmara não como um instrumento técnico de investigação, pois não existe um conhecimento técnico e muito menos um critério de análise das imagens. Além de ilustrativa, a fotografia tornou-se uma parceira do trabalho de campo, um recurso imprescindível para qualquer pesquisa. Assim como a antropologia, ela ordena culturalmente os dados, os fragmentos da realidade, através da observação. Nesse sentido, tanto a escrita como a imagem estão amarradas ao contexto cultural: “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise” (Geertz, 1978, p. 15).

Seguindo esse pensamento, podemos dizer que a imagem resgatada pelo fotógrafo significa para o antropólogo não só a estética que a compõe, mas a história, a cultura, o que se opõe, em parte, à intenção de seu autor. Mas não seria um ponto de complementação, já que podemos dar à imagem um significado que contribua para as pesquisas, para as investigações e — por que não? — para o entendimento de nós mesmos?

Com os desenvolvimentos técnicos que permitiram reproduções mais nítidas, mais rápidas, as imagens fotográficas passaram a fazer parte do nosso cotidiano. Mesmo que nem olhemos para elas, as imagens se confundem com a realidade, banalizando-a; vivemos com elas, sem entendê-las.

Diante dos clientes de um café, alguém disse justamente: — “Olhe como são apagados, as imagens são mais vivas que as pessoas”. Uma das

marcas do nosso mundo talvez seja essa inversão: vivemos segundo um imaginário generalizado. Vejam os Estados Unidos, tudo aí se transforma em imagens: só existem, só se produzem e só se consomem imagens (...). O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado; são, portanto, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais falsas (menos autênticas). (Barthes, 1984, p. 173)

Aprendemos a ver apenas o que praticamente precisamos ver. Atravessamos nossos dias com viseiras, observando apenas uma fração do que nos rodeia. Os homens modernos não são bons observadores, e o uso de uma máquina fotográfica pode auxiliar sua percepção. No caso da antropologia, o ato de fotografar pode dar uma visão global e uma observação detalhada.

Somente a sensibilidade humana pode abrir os “olhos” da câmara de forma significativa para a antropologia. Para compreendermos a função da câmara nas pesquisas, entretanto, precisamos primeiramente voltar nossa atenção para os fenômenos da observação humana. (Collier Jr., 1973, p. 4)

Assim como na fotografia, as tensões entre dualidades sempre existiram na antropologia e, muitas vezes, por causa delas, soluções foram geradas. O corpo e a alma, o uno e o diferente, a compreensão do “por dentro” e do “por fora”, a neutralidade e a participação são confrontos que acompanham a prática da antropologia.

O antropólogo é um observador integrante do objeto de estudo (Laplantine, 1988, p. 185). Não é testemunha objetiva observando objetos, mas um sujeito observando outros sujeitos, portanto, uma pessoa narrando sobre outras pessoas. E esse é o grande desafio do antropólogo a partir do século xx: ser um observador participante e integrante do campo de pesquisa. Esse fazer/saber foi desenvolvido sobretudo através da visão, segundo Bronislaw Malinowski.<sup>2</sup>

A condição básica para um antropólogo é fazer/saber, ser um observador — um observador do outro e de si mesmo. Nesse sentido, o cuidado de preservar os dados e os resultados coletados o distancia desse sentir, embora seu sentimento possa estar representado na imagem

2. Malinowski afirma que o etnólogo deve vivenciar e experimentar a cultura da população que estuda. A sociedade tem que ser pesquisada como uma totalidade, no momento em que é observada.

fotográfica, por exemplo. Mas que tipo de observação o etnólogo fotógrafo deve ter para narrar visualmente o verdadeiro quadro da vida, da sociedade?

O etnólogo<sup>3</sup> não pode carregar idéias preconcebidas ou preconceituosas. Cabe a ele colocar uma ordem, transformar o que é tido como um mundo sensacional, selvagem e desconhecido em uma comunidade governada por leis e princípios. Portanto, o olhar do antropólogo é de um observador participante (Malinowski), que, além da coleta minuciosa de dados e da compilação de documentos, olha cautelosa e diretamente para os instantes. Olha cada comportamento na rotina de trabalho, detalhes como o cuidado com o corpo, a maneira de preparar comida, o tom de conversa, a vida social em volta do fogo, hostilidades e simpatias entre eles... Observa apurando todos os sentidos, observa ouvindo. É um participante em todos os sentidos.

Essa cumplicidade entre observador e objeto observado pode despertar momentos fundamentais e de grande apoio nas pesquisas. Da mesma forma, a maneira de olhar na fotografia pode nos fornecer uma visão ampliada das coisas — um dado pode estar em forma de *vapor etéreo*.<sup>4</sup>

Por caminhos diversos, a antropologia e a fotografia alimentaram-se de uma mesma fonte: a observação. Existe, porém, uma distinção entre registrar e ver. Mas, afinal, como podemos diferenciar o ato de produzir uma imagem etnográfica e “tirar” fotografias? Como observar atentamente e captar não uma imagem ilustrativa, mas a representativa de emoções, afetos e sensibilidade do observado? Essa diferença começa na atividade de olhar, no exercício do olhar, e são esses processos perceptivos que aproximam a arte de fotografar e a antropologia — ou as distanciam: “quando se convive um pouco com ambas, percebe-se que a distância que as separa é a mesma que as aproxima” (Leopoldo e Silva, 1992, p. 141).

3. ETNOLOGIA: ramo da antropologia que estuda a cultura das populações primitivas; ETNOGRAFIA: descrição material de um povo / parte integrante da etnologia. Utiliza-se as três denominações (antropólogo, etnógrafo e etnólogo) sem distinções na dissertação.

4. Foi assim que Edward B. Tylor, um dos clássicos da antropologia, definiu a alma vista pelos primitivos: “Uma tênue imagem sem corpo por natureza, uma espécie de vapor, película ou sombra, causa da vida e do pensamento no indivíduo que habita; possui independentemente a consciência e a vontade do seu possuidor corporal anterior ou atual, sendo capaz de deixar o corpo muito atrás de si para ir velozmente de um lugar a outro; na maioria dos casos, é invisível e intangível, mas manifesta também força física e aparece especialmente aos mortais, em estado de sono ou vigília, como fantasma separado do corpo que habita; finalmente, pode penetrar no corpo de outros indivíduos, animais e mesmo coisas, tomando posse deles e neles influenciando” (1871 e 1958).

São esses laços e essas brechas que ligam a antropologia e a fotografia, o observador participante e a observação do artista. Ambos são processos que apontam para soluções ou para problemas nas investigações e nas pesquisas. Isto porque

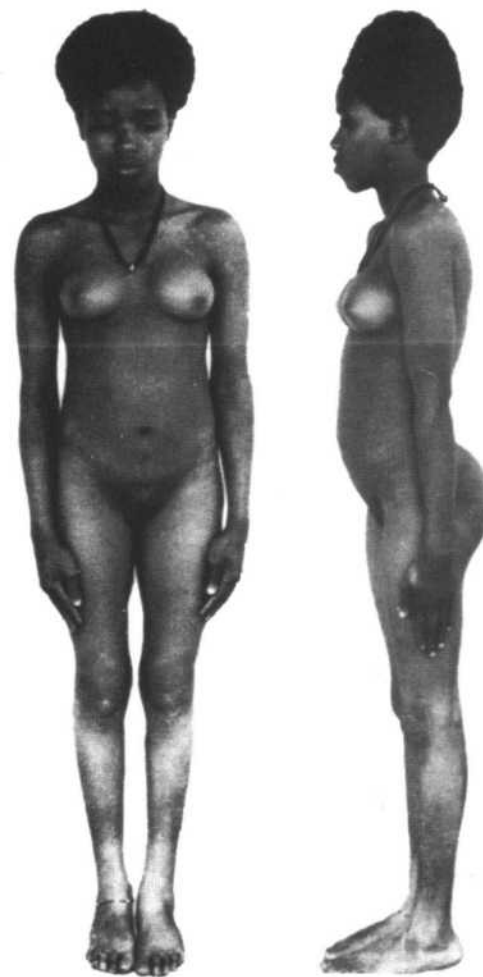
(...) vemos que aquilo que a obra nos mostra está nela, mas aponta para além dela, pois não entendemos a obra de arte como uma exposição objetiva, à maneira de uma teoria descritiva do real, mas sentimos que isso que para o meio dela nos é apontado está muito próximo de nós, quando não está em nós. A relação estética nos compromete porque a criação artística só pode ser entendida nos termos de uma participação. (...) No entanto, se por meio da obra de arte se dá a apreensão da realidade, podemos dizer que aí se encontram, ao mesmo tempo, uma constatação e um problema. (*Ibidem*, p. 142)

Em um artigo publicado em *Cadernos de Antropologia e Imagem* (n. 2), Howard Becker afirma que geralmente distinguimos ciência e arte, mas que as duas lógicas estão aprisionadas em caminhos que não podem se misturar. Devemos tratá-las, no entanto, mais como complementares do que como opostas.

Percebemos que, desde o início, os fotógrafos têm um interesse especial por lugares distantes, povos exóticos, um interesse pelo mundo social. A sociedade quer ver outras culturas e a ciência quer saber mais sobre elas. Na verdade, a fotografia ajuda a aprofundar a análise antropológica, quando bem feita esteticamente, podendo assim facilitar a interpretação e análise de alguns significados do objeto estudado.

## LADRÕES DE ALMA

Mas o que é fazer fotografias? Retratar? Em um artigo da revista *Imagens*, Ana Maria de Niemeyer afirma que herdamos uma perspectiva eurocêntrica, fria e violenta na forma de retratar alguns povos. Antigamente, a etnografia preocupava-se apenas em focar o objeto de seu estudo, neutralizando-o, para que nenhum elemento interferisse no processo de análise. As imagens feitas em 1939 de uma mulher de Fofa, na África Oriental, ilustra bem esse distanciamento. Que mulher é essa da África Oriental? Qual seu meio e seu comportamento diante de algumas situações? Que sensações essas imagens podem transmitir?



Lídio Cipriani, *Mulher de Fofa*,  
África Oriental, 1939

Vejam os fotos de índios que Guido Boggiani, fotógrafo e etnógrafo, observou, participativamente, e registrou na aldeia dos Kadiwéu. Com auxílio da câmara fotográfica (1934), registrou e documentou não só as pinturas feitas na pele das mulheres indígenas dessa aldeia, mas outros elementos que permitissem aprofundar uma análise.

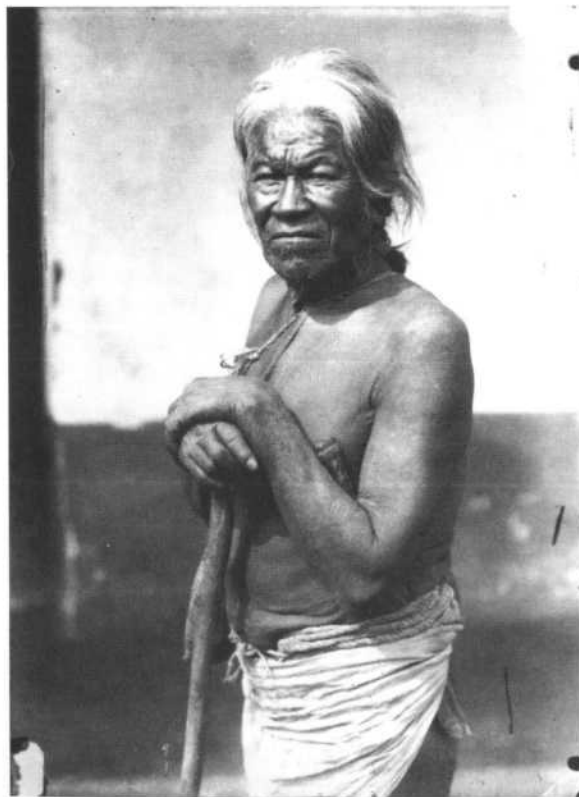
As fotografias eram tiradas no hábitat natural, no meio da selva, mas muitos dos modelos permaneciam imóveis, talvez pelos temores que a máquina fotográfica provocava. Aquela "coisa" mandada pelos deuses dificultava a elaboração das imagens, mas isso não impediu que Boggiani permanecesse entre os Kadiwéu durante anos.

A qualidade superior dos retratos tirados por Boggiani dá também a entender seu estatuto no meio dos índios, suas relações mútuas. A desconfiança dos selvagens para com o objeto estranho e o medo de perder sua alma cedendo sua imagem ao outro, dificultam o ofício de retratista a muitos fotógrafos. (Fric & Fricova, 1997, p. 27)

Os retratos não são apenas um documento de uma aldeia indígena, mas de uma comunidade real, viva; são pessoas em um ambiente íntimo e humano.

A imagem da índia com a pintura sobre a pele, fotografada por Boggiani, revela não só a pintura, mas uma naturalidade ao exibí-la, como é vivenciada. Os símbolos e os desenhos têm para o grupo um valor sentimental, sendo uma manifestação da vida, dos mitos que fazem parte da prática cultural. A foto do índio revela a altivez e a determinação da tribo.

O olhar de Boggiani eternizou a alma indígena, a cultura, a arte na pele dos Kadiwêu, atuando como antropólogo, fotógrafo e artista. Mas



Guido Boggiani,  
*Velho de cabelo branco,*  
tribo Chamacoco,  
Alto do Paraguai, 1896

À direita:  
Guido Boggiani, *Mulher jovem*  
*pintada,* Nabileque,  
Mato Grosso do Sul, 1897



será mesmo que a câmara não pode também captar a alma para melhor transmitir e sentir uma comunidade?

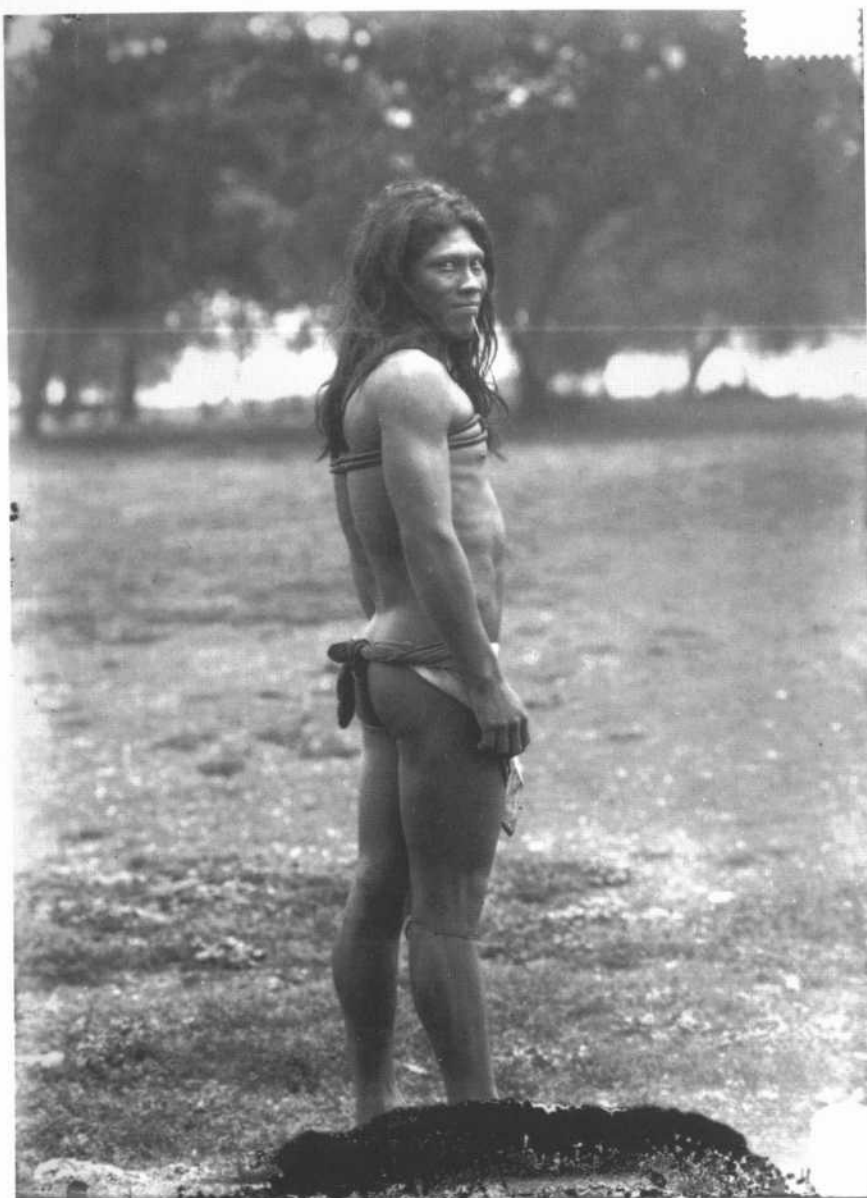
(...) o objeto que nos vê e o mundo que os pensa. A coisa a ser fotografada quer ser captada diretamente, violada ali mesmo, iluminada no seu detalhe, na sua qualidade fractal. Sente que uma coisa quer ser fotografada, quer tornar-se imagem, e que não é para durar, é para melhor desaparecer. Criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido. (Baudrillard, 1997, p. 30)

*A fotografia como feitiço* foi o título que Laymert Garcia dos Santos deu à exposição de fotografias que Claudia Andujar realizou, em 2000, no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo, e assim a apresenta:

(...) Da fulgurância e da ardência do mundo do outro, o processo fotográfico filtra imagens do outro mundo. Trata-se de um mundo em gestação; sua força entretanto é bastante para apossar-se da câmara que nele penetra, contagiá-la e convertê-la, não em instrumento de descoberta e exploração. Em feitiço para o nosso encantamento. (MIS, 2000)

A fotógrafa declara que ficou entre os Yanomami durante muitos anos, criando um acervo de milhares de negativos, que considera uma mina repleta de imagens de uma história, de uma cultura e de uma comunidade. Trata-se de um trabalho estético, científico e cheio de significados.

Faço como os Yanomami, que estão elaborando seus mitos, justificando-os, retrabalhando continuamente a oralidade de sua história, para ajustá-la ao novo, aos tempos de hoje. Uma bricolagem de adaptação e atualização dos tempos dos mitos primordiais. Sem esse passado, a sua história, a bricolagem cairia no vazio. E é por isso que a memória tem função vital no processo de adaptação e elaboração do novo. (...) Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe. Como os mitos se adaptam, incorporam novas imagens e tomam novas formas, passam pela transcodificação (das imagens) para se atualizar, numa bricolagem *virtual* infinita. (Andujar, 1998, p. 11)



Guido Boggiani, *loáta, sério*, tribo Chamacoco, Alto do Paraguai, 1896

Nada melhor para ilustrar esses sentimentos do que as imagens de Claudia Andujar, acompanhadas do texto do mito Yanomami:



Claudia Andujar, Yanomami, 1998

### O invisível

Quando se toma pela primeira vez o pó da árvore yãkōanahi, os espíritos xapiripë começam a chegar até você. Primeiro, ouvem-se de longe seus cantos de alegria, tênues como zumbidos de mosquitos. Depois, quando os olhos estão morrendo, começam-se a ver luzes cintilantes que tremem nas alturas, vindas de todas as direções do céu. Aos poucos, os espíritos se revelam, avançando e recuando com passos de dança muitos lentos. (...) Suas cabeças são cobertas de plúmulas brancas de gavião e suas braçadeiras cheias de rabos de arara e de papagaio. Dançam em círculo, sem pressa, mas, de repente, armados com grandes "espadas", partem ao meio sua coluna vertebral. Cortam sua cabeça e sua língua. Sente-se então uma dor intensa e você desmaia. Seu envelope corporal fica no chão mas os xapiritê voam para longe, levando as partes do seu corpo imaterial. Deitam-nas em seus espelhos, nas costas do céu, e pintam-nas com urucum. Raspam sua língua e a cobrem de plúmulas brancas. Mais tarde, recompõem seu corpo, mas ao contrário: juntam a cabeça no lugar do traseiro e as pernas no lugar dos braços. Uma vez virado do avesso, você pode responder aos espíritos e imitar seus cantos, você pode ser um xamã. (Davi Kopenawa Yanomami, *apud* Andujar, 1998, p. 66)



Claudia Andujar, Yanomami, 1998



Claudia Andujar, Yanomami, 1998



Claudia Andujar, Yanomami, 1998

## 2

### A VISUALIDADE NA ANTROPOLOGIA



Pierre Verger, Porto Príncipe, Haiti, 1948

As palavras não passam de imagens da matéria.  
Apaixonar-se por elas é apaixonar-se por um quadro.

*Francis Bacon, 1992*

## O PERCURSO DA ANTROPOLOGIA VISUAL

Apesar de todas as tensões e dúvidas geradas pelo invento do daguerreótipo, houve um rápido desenvolvimento tecnológico da imagem fixa. A fotografia ficou barata, móvel e rápida, introduzindo uma nova visão para o entendimento humano. E, principalmente, permitiu-nos enxergar a realidade das pessoas e das coisas com uma visão muito mais legitimada do que a pintura, embora, como afirma Collier, os críticos possam alegar justamente que, às vezes, esta aceitação do realismo indiscutível da câmara é mais mística do que real. A máquina para muitos não pode mentir (Collier Jr., 1973, p. 5).



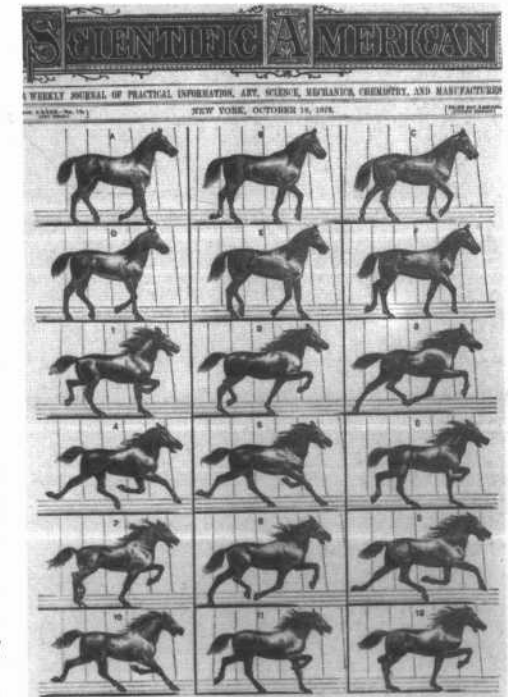
Alfred Stieglitz, *The Terminal*, Nova Iorque, 1892

Com a decadência do fazer retratos de famílias burguesas (1900), além da evolução da técnica e da simplificação dos procedimentos fotográficos, a fotografia pôde entrar na vida de cada indivíduo. Nesse sentido, ela passa a ser uma forma de descoberta do cotidiano, do social. Os repórteres-fotógrafos registram uma série de fotos selecionadas e editadas que mostram um mundo até então desconhecido. Por exemplo, Eugène Atget fotografa as prostitutas de Paris; Alfred Stieglitz, o transporte; e Paul Strand sai pelo mundo buscando outros povos.

Aliás, desde sua invenção, a fotografia e os fotógrafos fizeram-se presentes na vida social e em festas populares. Muitos artistas — como Man Ray, Brassai, Doisneau — participavam de festas como fonte de suas criações, e outros fotógrafos apenas documentavam e testemunhavam as múltiplas faces dessas festas (Jézéquel, 1996).

Foi exatamente nesse cenário de intensa vida social, e por ser testemunha dessa *verdade*, que surgiu a fotografia em série. A aposta de um excêntrico e rico freqüentador de hipódromos pôde basear-se em fotografias quando ele contratou Eadweard Muybridge para registrar o galope de um cavalo. Muybridge (1872) engenhosamente colocou doze câmaras, uma ao lado da outra, e as fez disparar em um tempo sincronizado, criando uma seqüência de imagens e, conseqüentemente, uma antecipação da linguagem cinematográfica. Ele provou que, em um momento determinado do galope, um cavalo mantém as quatro patas no ar.

Muybridge não só elaborou uma fotografia seqüencial, mas também nos fez repensar sobre a nossa percepção da realidade: “Se a câmara nos mostra assim, assim deve ser” (Guarner, 1997, p. 148). Ainda Muybridge, em 1887, publicou onze volumes do *Animal Locomotion*, com vinte mil fotos com estudos de todos



Eadweard Muybridge, *Capa da Scientific American*, 1878



os movimentos possíveis dos animais e dos homens — um trabalho que mais tarde seria utilizado para investigações científicas.

O método de Muybridge foi utilizado depois pelo francês Jules-Étienne Marey, que mostrou para a Academia de Ciências de Paris, em um rolo de papel celulóide, a seqüência de vinte imagens de um corpo em movimento, disparadas por segundos, dando início ao processo da câmara de filmar. Alguns anos depois, o fisiologista Félix Régnauld combinou sua investigação de diferentes grupos étnicos com o registro visual. Os movimentos — como o jeito de caminhar, trepar em árvores — foram filmados e documentados para estudos posteriores.

Podemos dizer que neste período, por volta de 1890, inicia-se a utilização dos recursos visuais na etnografia, mas a consagração do conhecimento desses recursos vem mesmo com a projeção pública do filme dos irmãos Lumière. Foram documentadas as cenas mais corriqueiras, como a saída dos trabalhadores da fábrica de automóveis Peugeot, aguardando em fila o momento de bater o ponto. Foi o maior espetáculo: multidões queriam ver exatamente essa trivialidade, o cotidiano, cenas “reais” de gente andando pelas ruas, tomando banhos de mar e movimentando-se em comboios a entrar em estações.

Depuis Louis Lumière, à qui on doit l'invention, en 1895, du cinématographe et à qui l'on doit aussi la réalisation des premiers documents filmés d'éthnographie, les spécialistes des sciences de l'homme ont peu à peu délaissé ce moyen prodigieux d'analyse du mouvement et d'enregistrement du "temps".

Au spectacle des innombrables études de Muybridge mises ainsi en film, il se dégage une certaine éthique de la recherche que les anthropologues ont presque totalement oubliée depuis. (Godelier, 1976, p. 106).

Sem dúvida, essas são imagens que mostram um forte acento etnográfico, com registros de uma antropologia urbana. Recorria-se à câmara fotográfica para mostrar as condições das favelas de Nova Iorque, e câmaras armadas com *flashes* de pólvora registravam cenas de banditismo, interiores das casas e escolas (Collier Jr., 1973, p. 6)

Na verdade, não foi somente a descoberta de um mundo desconhecido que atraiu multidões, não foi apenas o cotidiano das ruas, mas sim as imagens que encantaram e encantam o mundo:

(...) o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída duma fábrica, ou um comboio a entrar numa estação (bastaria ir até a estação ou até a

fábrica), mas uma imagem do comboio, uma imagem da saída da fábrica. Não era pelo real, mas pela imagem do real que a multidão se comprimia às portas do “Salon Indien”. Lumière tinha conseguido sentir e explorar o encanto da imagem cinematográfica. (Morin, 1970, p. 21)

Lumière teve a intuição genial de fazer das imagens mais comuns um espetáculo, aumentando duplamente a impressão de realidade da fotografia, dando às coisas um movimento natural. É nesse momento que a obtenção da mais apurada fidelidade dessa realidade pôde orientar as aplicações científicas. E aqui cabe a reflexão de Morin: “A técnica e o sonho andam, de nascença, a par. Em nenhum momento da sua gênese e do seu desenvolvimento se pode confinar o cinematógrafo ao campo exclusivo do sonho ou da ciência” (1970, p. 16).

A imagem vive essa dicotomia entre o fantástico e o real. Nesse sentido, pode-se afirmar que a imagem nunca poderá dizer algo do mundo, que ela não tem a objetividade necessária para compor um discurso científico.

A relatividade no decorrer da recepção da imagem, evidentemente lastimável no campo da pesquisa científica, é pelo contrário parte integrante do dispositivo artístico. Quando se faz fotografia artística, ou pintura, não representa incômodo o fato de o receptor atribuir todas as significações que quer naquilo que está vendo: orgulhamos, nesse momento, no domínio da subjetividade e da sensibilidade, não do discurso racional. (Darbon, 1998, p. 108)

Toda imagem tem necessariamente um autor; atrás da câmara existe o observador. O antropólogo não é um autor? Ele não trabalha o inesperado e o novo com o mesmo caráter da arte. Não pode usar os meios visuais, porque, diferentemente da razão da ciência, “a obra de arte tem a finalidade de agradar, proporcionar prazer, excitando nossa imaginação a ponto de nos levar a sentimentos e percepções dantes insuspeitados” (Leopoldo e Silva, 1992, p. 142).

O temor das Ciências Sociais é exatamente até onde o campo das produções materiais e utilitárias, artísticas e estéticas, definidas pela enorme visualidade, foi verdadeiramente contemplado e pensado enquanto canal expressivo das culturas humanas (Samain & Sôlha, 1987). Mas se pensarmos na visualidade como registro e na visualidade da antropologia, o filme, por exemplo, é um testemunho e um documen-

tário da realidade vivida, tornando-se um instrumento poderoso para a memória coletiva. Através das imagens, podemos aproximar mais as lembranças e as sensações daquilo que vivemos e estamos vivendo (Pollak, 1989, p. 11).

Continuando o percurso da história, a fotografia passou a ser a ilustração científica e documental para as academias de ciências da Europa. Em 1900, a arqueologia introduz a fotografia não só como um meio ilustrativo, mas como ferramenta na coleta de dados de campo. Durante os anos seguintes, o filme e a fotografia foram instrumentos para investigações — como a dos aborígenes australianos por Baldwin Spencer. Mas o primeiro filme etnográfico foi *Nanook of the North*, de 1922, sobre a vida dos esquimós, feito por Robert J. Flaherty, que não se considerava etnógrafo mas cineasta; mesmo criticado por suas inovações na forma de filmagem, foi considerado o pai do cinema etnográfico (Guarner, 1997, p. 149).

Filmes etnográficos são realizados desde o início do século, sendo clássicos, na década de vinte, os realizados por Robert Flaherty. *Nanook of the North*, o famoso de Flaherty sobre a vida dos esquimós, aparece em 1922, mesmo ano em que é publicado *Argounatas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski (...). Os dois autores investem na tentativa de reconstrução da sociedade como totalidade articulada e integrada, dotada de sentido próprio. Para ambos, a história deveria emergir do próprio material de pesquisa, e o importante era captar o chamado ponto de vista do nativo. (Caiuby, 1998, p. 115)

Paralelamente, a arte fotográfica era utilizada pela etnografia em estudos extensos de recuperação de culturas indígenas e registros de novas culturas.

Quais os recursos especiais da câmara que tornam a fotografia de grande valor para a antropologia? A câmara é um instrumento automático, mas um dos mais sensíveis às atitudes do seu operador. Como o gravador de fita, ela documenta mecanicamente, mas a sua mecânica não limita, necessariamente, a sensibilidade do observador humano — ela é um instrumento que exige seletividade. (...) Quais as limitações da câmara? Fundamentalmente, são as limitações dos homens que a usam. (Collier Jr., 1973, p. 5)

## REPENSANDO A IMAGEM

Com a evolução técnica, o aparecimento do formato de 16 mm e de máquinas fotográficas mais leves, a utilização dos recursos visuais tornou-se mais sistemática nas investigações socioculturais. Os pioneiros na aplicação desses recursos em pesquisas e análises foram Margaret Mead e Gregory Bateson.

Entre 1936 e 1938, aproximadamente, Mead e Bateson elaboraram um trabalho sem precedentes na história das Ciências Sociais. Eles procuraram, através de recursos fotográficos, entender o caráter dos balineses. Mas, antes de utilizar a linguagem visual, ficaram meses observando, na perspectiva de uma antropologia tradicional. Observaram e anotaram a maneira de ser do povo de Bali, mas entenderam que as descrições verbais jamais alcançariam aquilo que uma apreensão visual do *ethos* balinês chegaria a desvendar e a dizer (Samain & Sôlha, 1987). Seus objetivos eram claros: não queriam apenas pesquisar os costumes balineses, mas como “as pessoas vivem, comportam-se, comem, dançam, dormem, entram em transe e incorporam essa abstração à qual chamamos de cultura” (Becker, 1996).

O trabalho de pesquisa era aprofundar os estudos da esquizofrenia em crianças. Escolhem Bali para investigar, principalmente o transe como comportamento cultural institucionalizado. O diretor da Clínica de Desenvolvimento Infantil, Arnold Gesell (1945), também utilizou a fotografia no dia-a-dia de muitas crianças para estudos de comportamento e desenvolvimento social, o que influenciou profundamente a psicologia infantil. Mas, como afirma Collier, seu trabalho não se compara ao de Bateson e Mead. Estes utilizaram mais de 6 mil metros de filme e 25 mil fotos — que resultaram num livro com 759 fotografias, chamado *Balinese Character. A Photographic Analysis* (1942).

Esse livro constitui uma autêntica revolução metodológica na técnicas de coleta de dados e consolidará o *status* da fotografia como ferramenta na investigação cultural. Seu conteúdo evidencia a importância das experiências corporais, da gestualidade, dos olhares e dos jogos do próprio povo balinês (Guarner, 1997, p. 150).

Mesmo com o interesse na elaboração das pesquisas, Mead e Bateson cuidavam desse povo como indivíduos a partir de uma observação participativa. Uma pesquisa que vem de uma compreensão e aprendizado, resultado dessa observação e empatia. Antropologia aplicada não é apenas um meio de ver e registrar é um modo de participar e perceber o outro.

We tried to shoot what happened normally and spontaneously, rather than to decide upon the norms and then get Balinese to go through these behaviors in suitable lighting. We treated the cameras in the field as recording instruments, not as devices for illustrating our thesis. (Bateson & Mead, 1942)

Depois desse trabalho, ambos continuaram a utilizar a fotografia: Mead em seu interesse contínuo pelo desenvolvimento infantil e Bateson no estudo da comunicação não-verbal. Mas nenhum outro trabalho nessa proporção de investigação fotográfica foi feito desde 1942; o que existe são referências ocasionais ao uso da câmara (Collier Jr., 1973, p. 9). Por exemplo, Edward Hall estudou por fotografias o significado do uso do espaço, "*proxemics*" (1966). Ray Birdwhistell recorreu à fotografia para estudar os gestos e as posturas culturais padronizadas, aos quais chamou cinésica. Paul Byes, fotógrafo profissional, está trabalhando para compreender a função do fotógrafo e do investigador — um entendimento da relação do sujeito da antropologia e da fotografia.

Os antropólogos aceitaram em parte a utilização da fotografia como ilustração de uma cultura, mas não confiam nos mecanismos da máquina, na maneira distorcida da visão e da percepção humanas. Várias são as reflexões a respeito da falta de importância dada à linguagem visual na antropologia. Margaret Mead, que elaborou sua pesquisa aplicando os recursos visuais, coloca algumas observações: não podemos minimizar o fato de que fotografar exige competência, habilidade e treinamento maior que simplesmente escrever no diário e gravar. E, neste sentido — continua —, é onde está a "nossa criminosa negligência". Não o fazemos por acreditar nos altos custos de tempo e dinheiro.

John Collier, por sua vez, colabora como fotógrafo em várias pesquisas etnográficas e passa definitivamente para antropologia quando seus estudos são dedicados aos novos métodos fotográficos e às formas de aplicação em trabalhos interculturais de campo. Suas pesquisas foram da orla marítima do Canadá às reservas dos índios navajos. O autor afirma que os antropólogos se sentem frustrados em relação à fotografia, pois algumas imagens têm inúmeras referências e, pela falta de um método de análise e de leitura, fica quase impossível organizar todos os seus dados. Na verdade, afirma, a memória do filme substitui o livro de anotações e registra situações difíceis de descrever textualmente.

Um antropólogo contou-me o que sentia a respeito da fotografia. Não é que a fotografia não seja boa. Ela é ótima. As fotografias são o mais puro realismo. Contêm tudo. Temos aperfeiçoado técnicas para compilar dados verbais, mas o que podemos fazer com fotografias? Esta é sem dúvida a dificuldade. Uma fotografia pode conter mil referências. E, o que é mais desconcertante, a maioria das fotografias é prova de um minuto de tempo — de um centésimo de segundo da realidade. (Collier Jr., 1973, p. 9)

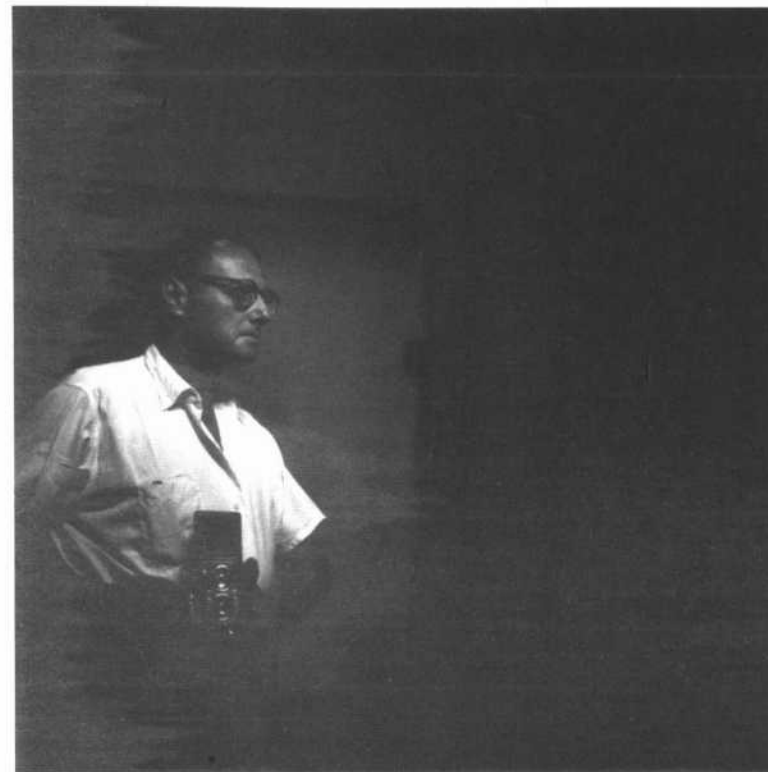
Étienne Samain, por seu turno, pondera que a antropologia visual tende a ficar confinada ao registro de atividades corporais (posturas e movimentações espaciais de participantes durante um ritual) ou materiais (trabalhos artesanais e atividades estéticas), quando de fato poderia contribuir a um redimensionamento de campos aparentemente mais abstratos, como o parentesco, a política, a economia, a organização social e mesmo a ideologia.

Nessa linha, é possível ampliar ainda mais o alcance da antropologia visual e afirmar que ela pode contribuir para a identificação e o reconhecimento de sentimentos, emoções, sensações, e, como afirma Geertz, dentro de um contexto próprio para que esses gestos sejam melhor interpretados. A integração das linguagens visual e escrita pode favorecer o melhor entendimento dos significados culturais, tornando as investigações e as pesquisas mais completas.

Para ilustrar essa assertiva, selecionei aspectos da obra de Pierre Verger, ilustre pesquisador da cultura afro-brasileira.

# 3

## DE PIERRE ÉDOUARD LÉOPOLD VERGER A PIERRE FATUMBI VERGER OJUOBÁ



*Pierre Verger, Auto-retrato, Bahia, 1946*

Não somos nós quem escolhemos,  
são eles quem nos escolhem.

*Pierre Verger*

## VERGER, O FOTÓGRAFO

Pierre Édouard Léopold Verger nasceu em Paris, em 4 de novembro de 1902, de uma família burguesa de origem belgo-alemã. Sentiu de perto a morte com a perda da mãe e do irmão em um acidente de carro. Talvez por refletir o estilo boêmio e burguês em que vivia seu irmão, sua opção foi viajar e encontrar seu próprio estilo e identidade.

Descobre a fotografia e se apaixona. Parte viajando pela Europa em 1932, com uma mochila, uma máquina Rolleiflex e usando qualquer meio de transporte. Viaja durante quinze anos, passando por: América do Norte, Polinésia, Extremo Oriente, África, Caribe, Antilhas e, finalmente, Brasil.

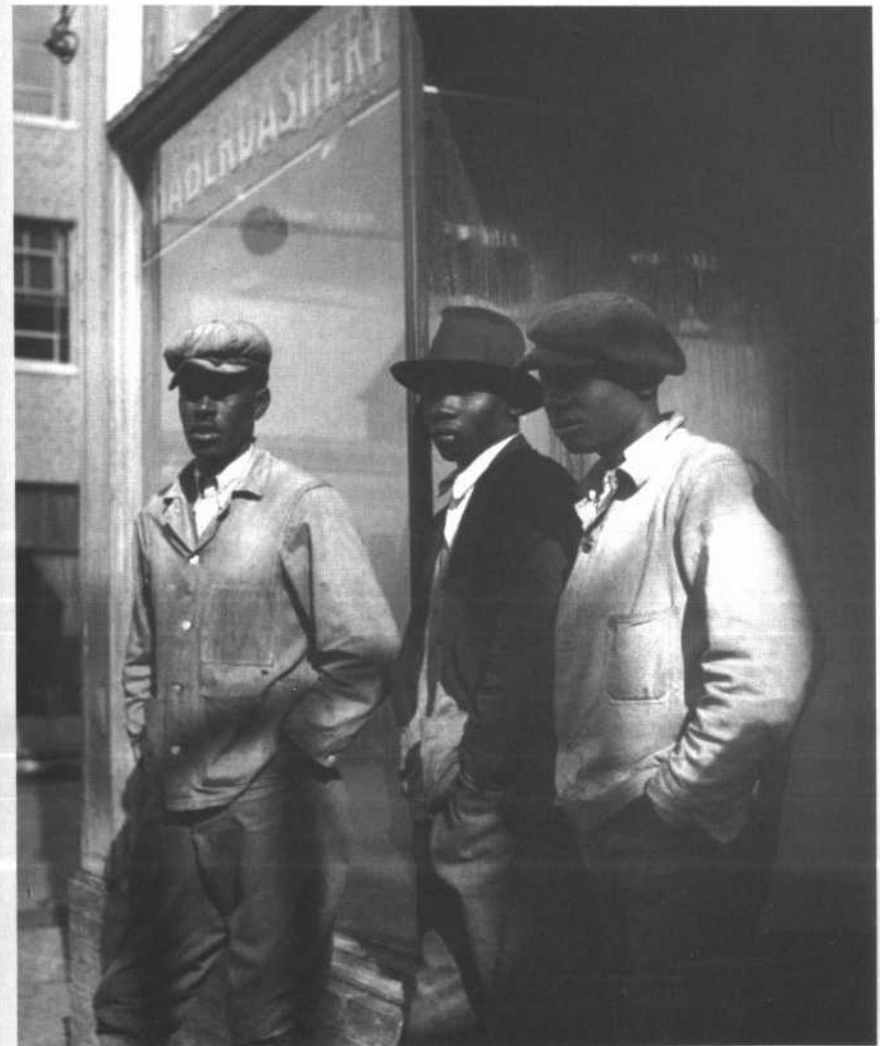
Pierre Verger tem participação ativa como fotógrafo na Europa, em 1930; época em que a fotografia estava em plena euforia criativa e uma geração de novos fotógrafos preocupava-se em registrar e documentar a vida social e cultural do mundo. Surgem nomes como Pierre Verger, Pierre Boucher, Émeric Feger e Denise Bellon que em Paris criaram a agência de fotos Alliance Photo (1934-1940), intensificando o movimento de fotógrafos como Robert Frank, Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson, que mais tarde criaram a Magnum Photos (1947). Esses fotógrafos tinham interesses e preocupações jornalísticas e documentais, com particular atenção para as formas de vida das pessoas, seus olhares, seus costumes, seus cultos, seus mitos, etc. Henri Cartier-Bresson, por exemplo, pesquisou e investigou vários países, como fez Verger. Ambos buscavam um sentido investigativo e social nas fotografias, uma nova forma de ver o mundo, uma observação que os fizesse sentir participantes do mundo.

A Segunda Guerra Mundial, entretanto, interrompe esse processo e essa união dos fotógrafos na França. Filmes e câmaras eram alvos diretos do nazismo, e os fotógrafos dispersaram-se conquistando novas formas de trabalho. Mas, para quase todos eles, o objetivo maior era uma busca humanística e — por que não? — antropológica, como foi depois mostrado em suas imagens, as quais contribuíram para enriquecer o entendimento da vida social e cultural de vários povos.

Por volta de 1958, artistas publicam livros das imagens obtidas em suas viagens. Robert Frank publica *Les Américains* e, quase na mesma época, Pierre Verger e Werner Bishop lançam fotografias no livro *From Incas to Indians*, todos editados por Robert Delpire.

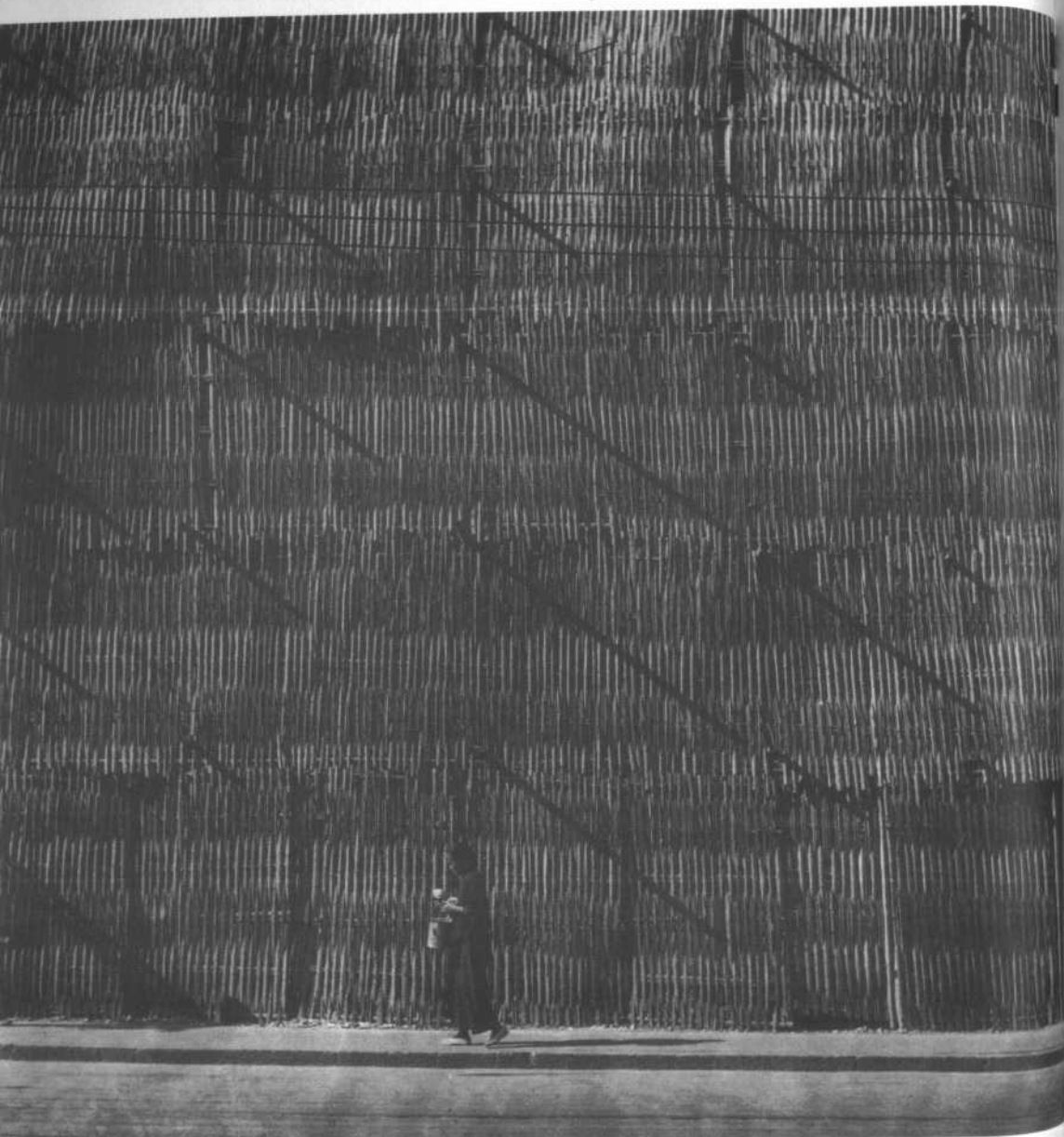
Verger, como repórter fotográfico, trabalha nas melhores publicações mundiais, tendo a oportunidade de sentir e apreender outras culturas. Na passagem por jornais e revistas, tem a oportunidade de conhecer e

retratar outros povos. Trabalhando para o *Paris Soir* (1934), viaja ao redor do mundo: Estados Unidos, Japão, China e outros; para o *Daily Mirror* (Londres, 1935-1936), vai à Indochina; para a agência Alliance Photo (1937), faz várias coberturas fotográficas; para a *Life* (1937), é correspondente de guerra na China; para a *Match* (Londres, 1938), faz várias reportagens no Vaticano. Trabalha ainda para *Argentina Libre* (1941-1942), jornal anarquista, para *El Mundo Argentino* (1942), revista especializada em fotografias, e para *O Cruzeiro* (Brasil, 1946). [Dados biográficos extraídos da revista *Afro-Ásia* (Lühning, 1998/99).]



Pierre Verger, Nova Orleans, Estados Unidos, 1934





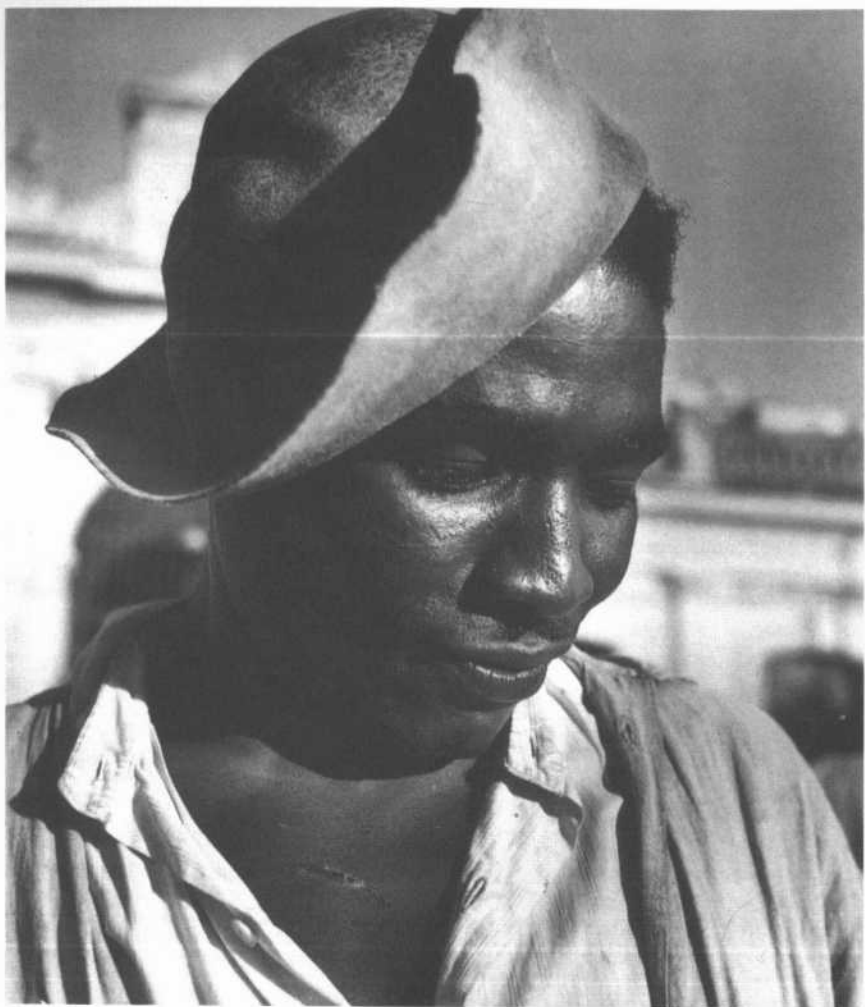
Pierre Verger, Xangai, China, 1937

Nas imagens do período de 1933 a 1946, existia um interesse de Verger na leitura da luz e dos contrastes, preocupações estéticas que não o distanciavam do caminho de etnólogo. Desde essa época, como observamos nas imagens, o registro dos costumes, dos hábitos de negros em diversas cidades do mundo demonstram seu interesse por esse povo. A editora e fotógrafa Arlete Soares afirma que, a partir de 1946, ele deixa de fazer fotografias e trata as imagens apenas como registros da cultura afro-brasileira. Na verdade, não seria uma comunhão do fotógrafo e do etnógrafo?

Verger viaja para a África Ocidental no período de 1935-1936 e descobre a cultura iorubá, seu interesse é tanto que o caminho da fotografia o transformaria, também, em antropólogo e pesquisador. Somente em 1946, quando chega em Salvador, é que ele descobre a relação que o tornaria um grande conhecedor da cultura afro-brasileira. Começa com os retratos do povo baiano, seus gestos, hábitos e costumes — contando também com a visão dos desenhos de seu amigo e também estrangeiro Carybé, argentino de nascimento, que reúne em desenhos os mitos da cultura afro-brasileira.



Pierre Verger, Salvador, Brasil, 1946-1962



Pierre Verger, Salvador, Brasil, 1946-1962

## FATUMBI, O RENASCIDO DE IFÁ

Na revista *O Cruzeiro*, Verger publicou, com textos de Gilberto Freyre, uma série de reportagens (mais de 110 reportagens realizadas, 80 publicadas) sobre a existência, na Costa Ocidental da África, Nigéria e Benin, de descendentes de traficantes negreiros e de ex-escravos retornados do Brasil. As cinco reportagens com o título “Acontece que são baianos” foram publicadas em agosto de 1951 e republicadas por Freyre em *Problemas brasileiros de antropologia* (1959) e, ainda, em *Bahia e baianos* (1990). Segundo Alberto da Costa e Silva (1999):

Embora impressas num acastanhado escuro, as fotos eram excelentes, e algumas, comovedoras. (...) Já as prosas de Freyre transformaram-se naquele fino ensaio, “Acontece que são baianos...”, incluído em *Problemas brasileiros de antropologia*. O que é surpreendente é que tenha ele escrito páginas tão afetosamente verdadeiras sobre descendentes de brasileiros no golfo de Benin, os agudás ou amurôs (como são conhecidos na Nigéria), sem ter estado jamais naquela parte do mundo, e com base apenas nas imagens e informações trazidas por Pierre Verger (...).

O olhar curioso de Verger sobre a humanidade e o amor pelo desconhecido o tornam um pesquisador em etnografia, sendo considerado doutor pela Academia na Universidade Sorbonne (1966) sem nem mesmo ter uma formação acadêmica. Isso porque Verger observa atenta e intensamente a cultura, sobretudo a africana. Com um olhar fotográfico e antropológico, elabora uma das primeiras etnografias — *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns* (1957, 1998) — e um trabalho considerado como importante investigação científica: *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX* (1968, 1987).

O fotógrafo Verger conquista o mundo e descobre-se etnólogo quando permanece na África por vinte anos estudando e pesquisando a cultura e a religião africanas. Nasce Pierre e Fatumbi Verger. Aprende então as rotas dos navios negreiros, observa, trabalha, fotografa... Apoiado pelo Institut Français d’Afrique Noire (Ifan), recebe uma bolsa de estudos e pesquisas, e Theodor Monod, diretor do instituto e também seu amigo, exige que todas as anotações e os estudos sejam escritos.

A antropóloga Juana dos Santos, em Salvador, declara, em depoimento no vídeo *Verger: mensageiro entre dois mundos* (1998), que ele era um



“fuçador” de arquivos. Ele não era fundamentalmente antropólogo, era um etnógrafo; foi o primeiro a mostrar a similaridade do ferramental do sacerdote Shangô africano com o brasileiro.

Fatumbi foi muito importante, pois iniciou os estudos sobre o tráfico de negros entre África e Bahia, mostrando que existe uma relação forte e uma continuidade marcante de brasileiros no Benin, assim como de africanos na Bahia. Jorge Amado, na nota introdutória do livro de Verger (1999), diz:

Na África, quem quiser saber dele deve perguntar por Fatumbi, título que lhe deram ialorixás e babalaôs e que ele incorporou a seu nome, pois a personalidade do professor e do pesquisador, homem da Universidade e do livro, se fizera mais rica de humanismo, e ele tornou-se homem igualmente, ou sobretudo, do peji, da camarinha, da roda-de-feita. Na África, ensinou e aprendeu não apenas a rota completa dos navios negreiros, ainda mais a trajetória do mistério. Fez-se feiticeiro: Pierre Fatumbi Verger. (p. 5)

O historiador Luís Vianna Filho afirma ser admirável o trabalho de Fatumbi pelo aspecto histórico e social da escravatura na Bahia, fundamental para a compreensão da formação de uma sociedade profundamente mesclada culturalmente. Mais admirável ainda foi a dedicação que Pierre Verger deu às suas pesquisas, com extensa bibliografia.

Gilberto Freyre, em texto publicado pela revista *O Cruzeiro* e arquivado no acervo da Fundação Pierre Verger, ressalta:

[Verger sabe] juntar a simpatia pelos assuntos que estuda, a capacidade de considerá-los com a distância necessária à objetividade científica. Ao que se deve acrescentar ainda outra condição, rara em etnólogos e antropólogos profissionais: a de ser Pierre Verger um homem livre. Livre de compromissos rigidamente acadêmicos. Livre das ligações burocraticamente universitárias. Livre de obrigações para com esta ou aquela ortodoxia científica. Daí a frescura de suas páginas de divulgador e, às vezes, revelador de culturas exóticas. Daí o seu encanto artístico que, nas suas fotografias, se junta à exatidão — exatidão que lhes dá categoria de documentos científicos — sem os prejudicar ou comprometer. (*Apud* Lühning, 1998-1999, p. 322)

“Podemos estudar cem anos com o que Pierre Verger só nos apontou como pistas”, declara Milton Guran, fotógrafo e antropólogo, autor de

*Agudás, os brasileiros do Benin*. E acrescenta: “a compilação historiográfica é total, plena e de maior competência em cima dos tráficos dos negros; o trabalho feito no livro *Fluxo e refluxo de escravos*, todos os documentos possíveis estão lá” (vídeo *Verger: mensageiro entre dois mundos*).

Sua tarefa como etnógrafo e observador foi também a de escrever e anotar todas as suas experiências por exigência do Ifan e de seu amigo Monod. A relação de Verger com a cultura negra aos poucos ultrapassa o interesse intelectual. Mais do que um observador participante, segue os passos de seu amigo e também etnógrafo Roger Bastide; envolve-se no candomblé, em que é aceito e iniciado, passando a exercer funções não mais como um olhar “para fora”, mas como um participar “por dentro”. Em Ketu (Daomé), é iniciado como babalaô (pai do segredo), sacerdote de Ifá (dono da adivinhação e do destino). Ele se torna Fatumbi — “renascido pelo Ifá”: Pierre Fatumbi Verger.

Em uma carta dirigida ao seu amigo George Métraux, também antropólogo, Verger declara:

Encontrei sua carta no retorno de Kétou, onde eu cheguei Pierre Verger e de onde voltei Pierre Fatumbi Verger, o que significa: “Ifá me entregou ao mundo.” É por demais presunçoso, pois se em meu comportamento resta alguma coisa de infantil isto torna tudo natural, e além disso quando você tem setenta anos, eu terei não mais que vinte. Ademais rompi assim as últimas relações com o que ainda tinha de minha família e, se mais tarde me acontecer de mentir a um profano, terei mesmo mais restrição mental a fazer e lhe declarar: “Se isto não é verdade, que eu não me chame mais Pierre Verger”. (*Apud* Lühning, 1998-99, p. 316)

Fatumbi afirma que muito do conhecimento catalogado foi na sua maioria coletado na África. Afirma ainda que não se interessava, na época, em assimilar a cultura afro, e talvez por isso mesmo tenha conseguido fazê-lo.

Cid Teixeira, historiador, em depoimento no vídeo *Verger: mensageiro entre dois mundos*, diz:

Na sua obra *Fluxo e refluxo*, o que encontramos é a história do contrabando de escravos. Formalmente, o Brasil não poderia ter recebido nenhum escravo. Porém, boa parte das fortunas da época foi feita dos negócios de escravos, entre os traficantes da África e da Bahia.

## OJUOBÁ, OS OLHOS DO REI

Pierre Verger chegou ao Brasil em 5 de agosto de 1946, sob indicação do etnólogo Roger Bastide. Fez de Salvador sua nova residência, estabelecendo vínculos com o candomblé e contatos com os terreiros mais famosos da Bahia, ganhando a confiança dos iniciados e dos babalaôs (pais do segredo).

Começa a concentrar seus estudos e sua vivência na cultura yorubá nos dois lados, Brasil e África, passando aos poucos de fotógrafo para escritor, antropólogo e historiador. Muitos intelectuais de Salvador passam a estabelecer com ele laços fortes de amizade: o escritor Jorge Amado, o fotógrafo Mario Cravo, o artista plástico Carybé e muitas pessoas ligadas ao candomblé, que permaneceriam em sua vida até o final.

Existia um encantamento do estrangeiro. Muitos se enamoraram da Bahia, tendo uns ficado para sempre, como Fatumbi Verger, artistas, aventureiros, religiosos e cientistas. De Darwin a Lévi-Strauss, de Bastide a Verger, todos de alguma forma manifestaram magia e sentimentos, como expressou Charles Darwin em carta enviada a uma amiga (*apud* Verger, 1981):

O dia passou encantadoramente. Encanto, entretanto, é uma palavra fraca para expressar os sentimentos de um naturalista, que, pela primeira vez, andou numa floresta brasileira. A elegância das gramíneas, a singularidade das plantas parasitas, a beleza das flores, o verde lustroso da folhagem, mas acima de tudo a exuberância da vegetação, causaram-me admiração. Uma mistura paradoxal de ruído e silêncio invade as partes mais sombrias da floresta. O zunido dos insetos é tão grande que pode ser ouvido mesmo de uma embarcação ancorada a algumas centenas de jardas da costa; entretanto, nas reentrâncias da mata parece reinar um silêncio universal. Para quem gosta de história natural, um dia como esse carrega consigo um prazer mais profundo do que qualquer outro que possa esperar experimentar novamente. (p. 3)

Pierre Fatumbi Verger permanece em Salvador, fazendo viagens alternadas para a África Ocidental e descobrindo, a cada dia mais, os ritos, os mitos e a religião, as histórias e a visualidade do povo afro-brasileiro.

Em relação à sua fé, muitos afirmavam que ele não acreditava em nada, dizia-se racionalista, francês e europeu demais para crer em alguma coisa. É o que diz Arlete Soares: “gostava que os outros acreditassem, mas, como ele mesmo dizia, ‘não creio na minha própria sombra’”.

Já Antônio Risério, antropólogo e escritor, afirma: “ele tinha uma relação ritual com candomblé, cumpria todas as obrigações, os gestos, mas uma crença, em última análise, não”.

Uma de suas grandes obras é *Dieux d'Afrique* (1995), que revela profundamente o culto dos Orixás e Voduns da cultura yorubá. Seguindo a mesma linha de pesquisa, surgem outras publicações, como o livro *Orixás* (1981) e *Notas sobre o culto dos orixás e voduns* (1999). Essas são obras que Théodor Monod classifica como integrantes de um dossiê monumental.

Fatumbi observou e participou tão intensamente desta religião que o termo “observação participante” parece “técnico” demais para qualificar quem se envolveu e se inseriu tanto na vida da comunidade e na cultura afro-brasileira.

Em seu próprio depoimento, Verger não se considerava um pesquisador; afirmava que não tinha a seriedade, o rigor, a curiosidade e a vontade de perguntar dos pesquisadores. Afirmava que “todas as perguntas parecem inúteis”. Mas se tornou um grande observador e um investigador rigoroso, que mais tarde se transformaria em diretor da Recherche Scientifique de Paris. Embora com resistência ao mundo acadêmico, criou um estilo próprio de pesquisar e de fazer ciência.

A mesma postura era defendida por Roger Bastide: o etnólogo deve tornar-se parte integrante da sociedade observada. Ao contrário de Verger, a produção de Bastide tinha objetivos acadêmicos, mas não excluía a participação direta no candomblé. Sobre o observador participante, Bastide afirma:

Os sociólogos norte-americanos inventaram um termo para designar uma técnica de pesquisa, que consiste justamente em identificar-se ao meio que se estuda. É a observação participante. Mas Pierre Verger é mais que um observador participante, porque a palavra “observador” esboça, de qualquer modo, uma certa barreira, e desdobra o etnógrafo, de modo muito desagradável, em “homem de fora” e “homem de dentro”. O conhecimento em Pierre Verger é fruto do amor e da comunhão. (*Apud* Verger, 1995, trad. da autora)

Verger percorreu arquivos do Rio de Janeiro, da Bahia, da Nigéria, do Benin, da França em busca de informações sobre os chamados “agudás” (brasileiros retornados para a África). Fez muitos amigos, participou de festas, frequentou casas e nelas comeu feijão com leite de coco, peixe com pirão, feijoada e cozido. Ouviu histórias de descendentes, de filhos,



Pierre Verger, *Eguns*, Porto Novo, 1949-1954



Pierre Verger, *Eguns*, Porto Novo, 1949-1954

pais e avós. Teve acesso a documentos de família, a fotografias e cartas antigas (Costa e Silva, 1999).

Muitos que o conheceram, e dele se tornaram amigos, afirmam que essa simpatia e empatia deram para o renascido de Ifá (Fatumbi) todas as informações e as revelações desse povo. Mas teria Verger licença para fotografar todos os rituais?

Pai Balbino, babalorixá, responde: “dizem que quem tira fotos são os eguns [espírito] e por isso não saem nas fotos, mas nas fotos de Verger aparecem todos os eguns” (vídeo *Verger: mensageiro de dois mundos*). E, ainda, neste sentido, Milton Guran afirma que se ele teve acesso a esses segredos e mitos é porque soube guardá-los.

Como observador, iniciou-se na religião, decifrou ritos e mitos. Fatumbi não era uma pessoa religiosa; seu interesse eram as pessoas, suas histórias, seu contexto cultural, sua arte, sua religião e seu cotidiano. Mas percebeu que era preciso tornar-se um deles e que sua iniciação seria essencial para a continuidade de seus trabalhos nas sociedades de culto dos orixás. Tornou-se amigo de Mãe Senhora, sua futura mãe-de-santo, em Salvador. A Iyalorixá (zeladora dos orixás) o entronou como Ojuobá (os olhos do rei, olhos de Xangô) e ele passa a ser zelador da Casa Branca do Engenho Velho — Ilê Axé Opô Afonjá.

O Ilê Axé Opô Afonjá é a casa de Xangô, o Orixá da Justiça, que com a Casa Branca do Engenho Velho e o Gantois, em Salvador, torna-se a casa matriz do culto do candomblé no Brasil. A mais antiga data de 1830, fundada por Eugênia Anna dos Santos, mãe Aninha, filha de negros africanos da nação Grunci. Com o falecimento de mãe Aninha, assume Mãe Senhora, com quem Verger aprendeu como ogã, zelador da casa, quase todos os mitos e os rituais do candomblé no Brasil — aprendizado que dividiu com as alternadas idas e vindas da África, onde também mantinha relações com babalaôs de Benin e recebera também a permissão de conhecer os seus segredos. Jorge Amado (*apud* Verger, 1999) conta:

No terreiro do Axé Ôpo Afonjá, Mãe Senhora, a inesquecível, sentada em seu trono de rainha, proclamou-o Ojuobá, os olhos de Xangô, aquele que tudo enxerga e tudo sabe. Nas casas de santo da Bahia fez-se figura familiar, o mestre de todos nós, o igual de cada um no respeito e a cordialidade da vibração dos atabaques. Professor, pesquisador, fotógrafo, escritor, na Bahia ele é Pierre Fatumbi Verger Ojuobá. (p. 5)

Fatumbi conseguiu alguns dos segredos que são transmitidos pelos babalaôs aos seus discípulos. Essa transmissão oral do conhecimento é considerada na tradição iorubá veículo do axé, do poder e da força. As curas de alguns males são elaboradas mediante manipulações com plantas, que apenas funcionam se cantadas e acompanhadas de palavras “mágicas”.

O sistema iorubá de classificação botânica, por exemplo, usa diferentes características para identificação das plantas: o cheiro, a cor, a textura de suas folhas, a reação ao toque. Dessa pesquisa e de uma investigação com as ervas surgiu o livro *Ewê, o uso da plantas na sociedade iorubá* (1995), de Pierre Verger.

Durante quase quarenta anos, Verger se envolveu com o poder das plantas medicinais, coletando dados relativos tanto às atribuições curativas quanto à adivinhação. Ele elabora pesquisas com objetivos etnobotânicos e segundo as significações religiosas ditadas por Ifá, aquele que é pai da adivinhação. Uniu assim as duas áreas de conhecimento. Os babalaôs, por meio da oralidade, passavam os seus segredos e a utilização correta das ervas usando pequenos versos. Com a ajuda de Mãe Senhora e de Olga de Alaketu, Verger formou um herbário de cerca de 150 plantas da flora baiana. Tudo foi cientificamente identificado e classificado pelo Departamento de Botânica do Instituto de Biologia da Universidade Federal da Bahia. Finalmente, depois de um estudo lingüístico e etnobotânico, o referido livro foi editado. Seu trabalho fornece uma preciosa base para futuras pesquisas na fitologia.

As receitas que se seguem foram retiradas desse livro, para ilustrar como Fatumbi reuniu segmentos tão distantes e também tão próximos — a ciência e a religião —, no intuito de melhor compreender o saber cultivado no candomblé (cf. Verger, 1995, p. 259, trad. da autora).

#### RECEITA PARA TRATAR A INSÔNIA

Folha de BAPHIA NITIDA, Leguminosae papilionoideae  
Sabão-da-costa

Moer as folhas com sabão-da-costa. Colocar tudo em água.

Pronunciar a encantação. O paciente deve tomar a preparação e lavar o rosto com ela.

Ìrosùn, deixe-me dormir sempre.

Ìrosùn, deixe-me acordar sempre bem.

Você trabalha para aquele que não pode dormir, e por isso ele dormirá.

## RECEITA PARA CURAR O REUMATISMO

Folha de *SESAMUM INDICUM*, Pedaliaceae (gergelim)

Folha de *CELTIS INTEGRIFOLIA*, Ulmaceae

Raiz de *KIGELA AFRICANA*, Bignoniaceae

*GARCINIA KOLA*, Guttiferae

Pilar tudo. Desenhar o odu em iyèròsùn, pronunciando a encantação. O paciente deve tomar a preparação com acaçá quente. Èkú sempre cura do reumatismo. Aápé diz que não vai demorar até ele ficar curado. Pándòro sempre mata o reumatismo. Orógbó deve levá-lo e deixar que venha a cura.

Verger morre em Salvador, como queria, e seria impossível falar de todas as suas obras e artigos, uma quantidade que a Fundação Pierre Verger (que fica, hoje, onde era a sua casa em Salvador) tem reunido e recolhido no mundo todo. Ao ver as imagens nas obras de Verger, sentimos a alma do povo, do homem, do africano incorporado no sagrado; percebemos o que Roland Barthes chama de *punctum* na fotografia, em seu livro *Câmara clara* (1984). As imagens foram expostas no mundo inteiro e selecionadas pelos olhos do antropólogo, artista, etnólogo, babalaô, filho de Xangô: Pierre Fatumbi Verger Ojuobá. A sacralidade é capturada pelas suas lentes e pela sua alma.

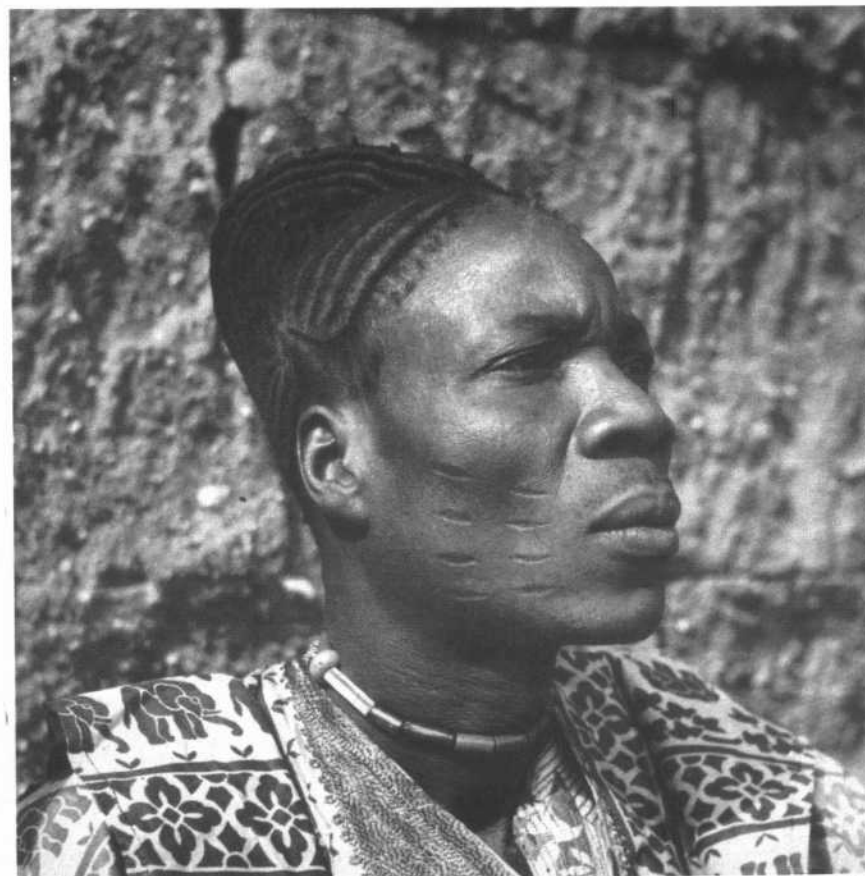
## PIERRE FATUMBI VERGER OJUOBÁ

Como definiríamos esse olhar participante presente nas fotos de Pierre Verger? A liberdade que ele capta, a forma de ser e estar de um povo e uma raça, o jeito de sentar, a postura no trabalho, no lazer, nos seus cultos são naturalmente expostos com uma sincronicidade impecável de observador e observado, convidando-nos a entrar sem cerimônia na imagem.

As características e os arquétipos dos orixás estão na obra *Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo* (1981), livro publicado sobre os deuses africanos e a influência no candomblé no Brasil, Salvador, e em Cuba. Totalmente ilustrado com 259 fotografias, mostra cada passo de uma iniciação, os rituais, as roupas, as ferramentas, as danças e, principalmente, as classificações que apenas as anotações de um etnógrafo poderiam detectar. Como narrar a altivez, a força e o olhar guerreiro de

um Xangô? Os retratos dos orixás são narrativas e descrições visuais representativas de cada orixá. Essas imagens são estudos, são a história contada visualmente de cada lenda e de cada mito. As fotografias fortalecem e legitimam a linguagem escrita; sem elas, não saberíamos como é um Xangô.

A mensagem veiculada pela imagem fotográfica, percebida como uma gravação tangível da realidade, torna-se a prova material da presença do etnógrafo em campo — a evidência de “ter estado” — ao demonstrar que o autor vivenciou e representou a realidade totalizante de outro universo social. Dessa forma, o uso da imagem serve como um recurso retórico que legitima a veracidade do texto antropológico. (Bittencourt, 1998, p. 198)



Pierre Verger, *Elégùn de Xangô*, Benin, África, s/ data

XANGÔ – SÂNGÓ

FILIAÇÃO: Oranian e Yamase

ESPOSAS: Oiá, Oxum e Obá

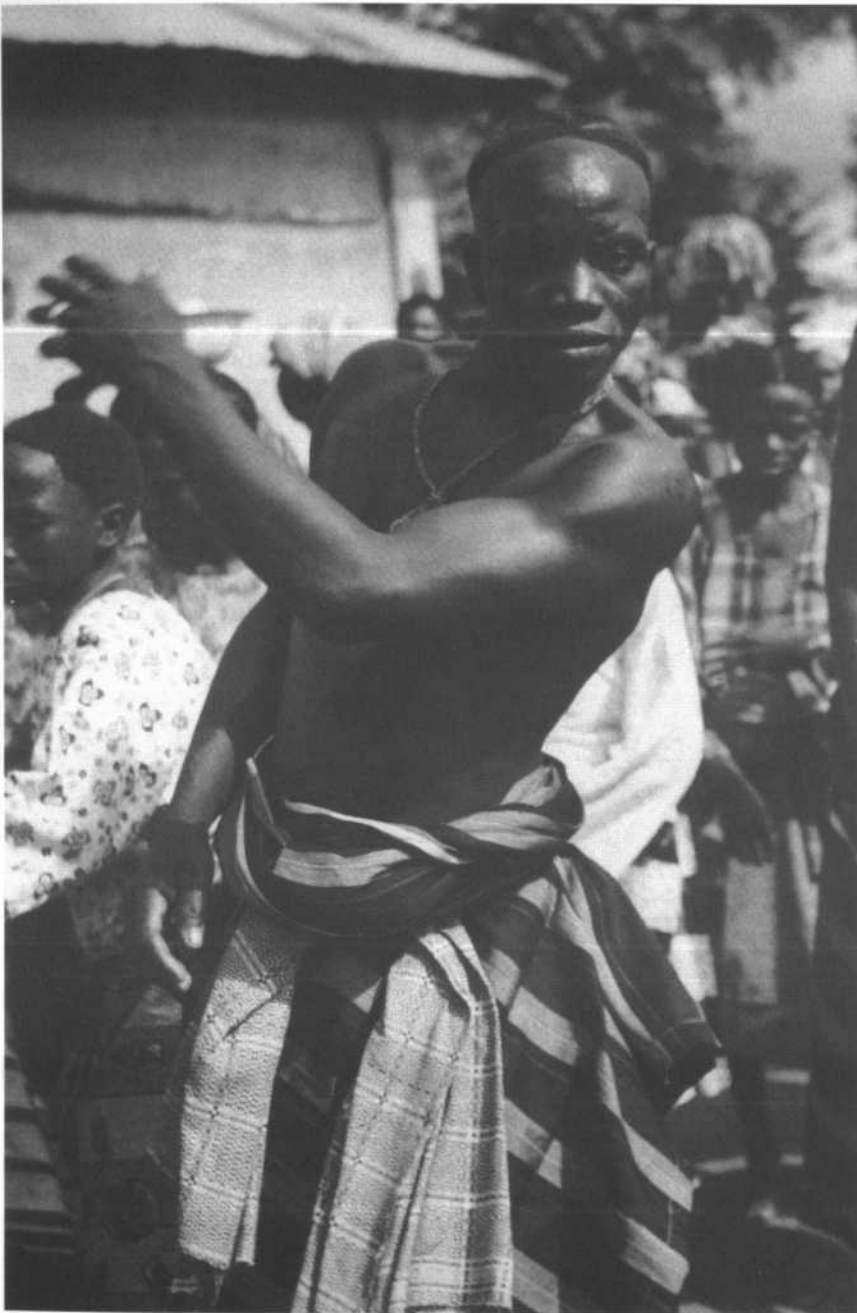
SÍMBOLO: um machado com duas lâminas, estilizado, que seus elégûns trazem quando em transe. Associa-se ao símbolo de Zeus, em Creta.

Testemunho de elegância e maneiras galantes, existe uma história que nos diz como seduziu Oiá-Iansã, mulher de Ogum.

“Entre os clientes de Ogum, o ferreiro, havia Xangô, que gostava de ser elegante, a ponto de trançar seus cabelos como os de uma mulher. Havia feito furos nos lóbulos de suas orelhas, onde usava sempre argolas. Ele usava colares de contas. Ele usava braceletes. Que elegância! Este homem era igualmente poderoso pelos seus talismãs, Era guerreiro por profissão. Não fazia prisioneiros no decurso de suas batalhas (matava todos os seus inimigos) Por essa razão, Xangô é saudado: Rei de Kôssô, que age com independência!”

Xangô é viril e atrevido, violento e justiceiro, castiga os mentirosos, os ladrões e os malfetores.

O arquétipo de Xangô é aquele das pessoas voluntariosas e enérgicas, altivas e conscientes de sua importância real ou suposta. (...) não toleram a menor contradição. (...) Possuem um elevado sentido da sua própria dignidade e das suas obrigações, o que as leva a se comportarem com um misto de severidade e benevolência (...) um profundo e constante sentimento de justiça (Verger, 1981, p. 140-1).



Pierre Verger, Xangô, Benin, África, s/ data

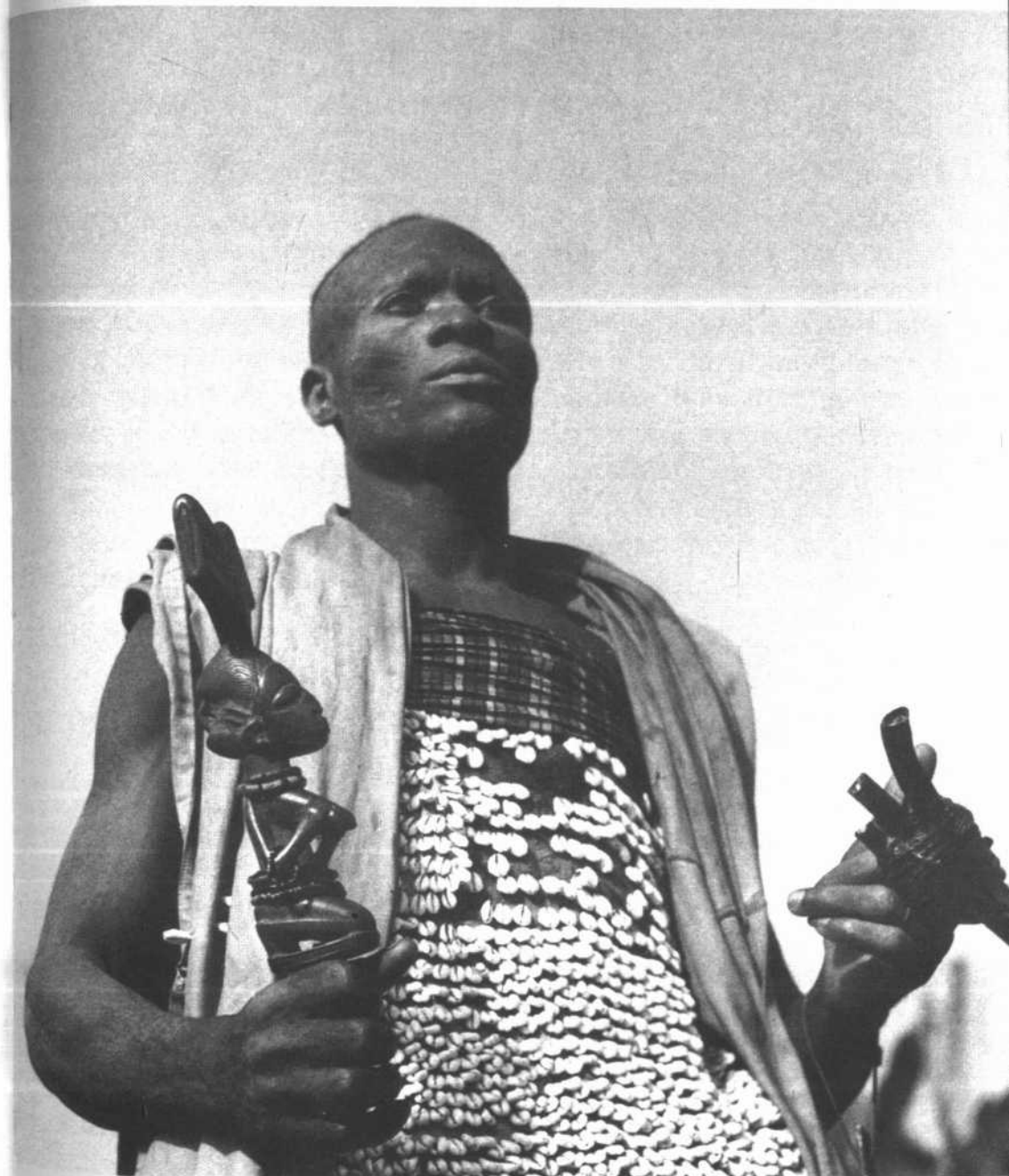
Na série de fotografias que ilustram a figura de Xangô, as imagens não são apenas um documento do cenário das atividades de um ritual. O enquadramento e a força do movimento congelado do braço e o olhar desafiante frontal e direto para a câmara nos passa exatamente o arquétipo definido por Verger: voluntarioso, energético e consciente de sua força e sedução. Essas imagens não só cumprem uma tarefa estética do observador enquanto fotógrafo, mas também a tarefa básica do antropólogo de registrar diretamente os observados, nas atividades diárias e ritualísticas dentro da comunidade. Registrar, documentar, ver o todo e o detalhe foi a marca do trabalho de Verger, como mostram as suas imagens.

Xangô, Sàngô, historicamente, se tornou o “rei de Oyó”, depois de destronar seu meio-irmão Dadá-Ajaká, que era calmo e pacífico, diferente de Xangô, que tinha um caráter violento e imperioso. Seu nome está sempre associado à força, sobretudo ao poder que dificilmente é contestado, é um autoritário e poderoso.

Orixá do raio e do trovão, castiga os malfeitores e ladrões com envio do raio, mas utiliza suas armas apenas para fazer justiça. Uma casa atingida por ele é marcada, e seus proprietários devem pagar pesadas multas para os sacerdotes do orixá, que vem procurar nos escombros pedras de raios por ele lançados. Essas pedras são colocadas sobre um pilão de madeira esculpida, consagrada a Xangô. Tais pedras são consideradas emanções desse orixá e contêm seu poder. Por isso, toda imagem leva a associar Xangô à firmeza da rocha: duro e estável.

As ferramentas de Xangô, o próprio Verger descreve em linguagem visual e escrita:

O símbolo de Xangô é o machado de duas lâminas estilizado, *oxé* (oxé), que seus *elégùn* trazem nas mãos quando em transe. Lembra o símbolo de Zeus, em Creta. Esse oxé parece ser a estilização de um personagem carregando o fogo sobre a cabeça; este fogo é, ao mesmo tempo, o duplo machado e lembra, de certa forma, a cerimônia chamada *ajere*, na qual os iniciados de Xangô devem carregar na cabeça uma jarra cheia de furos, dentro da qual queima um fogo vivo. Eles não se sentem incomodados por esse fardo ardente, demonstrando, através dessa prova, que o transe não é simulado. (Verger, 1981, p. 135)



Pierre Verger, *Elégùn de Xangô*, Benin, África, s/ data

Xangô é sedutor, figura vaidosa e sensual, e teve três esposas. As lendas contam que ele ia freqüentemente à casa do ferreiro Ogum e dele era freguês. Vivia sempre muito bem-arrumado e lançava olhares sedutores para Iansã, mulher de Ogum. Iansã, apaixonada, sai da casa do marido para ficar com o sedutor Xangô. Mais tarde, nas suas andanças, ele se encontra com Oxum na mata e fica fascinado por sua beleza e vaidade. Tenta conquistá-la de todas as formas e persegue-a incessantemente. Dizem as lendas que Exu controla a fúria de Xangô quando ele tenta violentar Oxum.

Existem outras versões: Xangô, com sua sensualidade e elegância, prosta-se aos pés de Oxum. E, ainda: a dominadora Oxum controla Xangô, fazendo-o dormir aos seus pés.

As danças dos elégûns de Xangô são acompanhadas por três tocadores de bătă. Os homens e as mulheres formam grupos separados; os primeiros, na parte exterior da roda e as mulheres, na parte inferior. As danças seguem o ritmo dos atabaques (bătăs). As mulheres inclinam o corpo e dançam com pequenos passos, com os braços caídos ao longo do corpo.

Os homens dançam com passos mais largos e deslizantes, como descreve Verger. Inclina o corpo com mais energia e os braços descem violentamente. Chegam a dar passos mais acrobáticos, acocoram-se e levantam novamente, rodopiando. Os passos são marcados pelos sons do atabaque, sons que, em um tom agudo e nervoso, seco e breve, contribuem para as danças terem um caráter vivo e arrebatador. A vestimenta tradicional usada em um elégûn possuído é um grande avental (bântê) feito de pele de carneiro (comida das oferendas), coberto de búzios, passando sobre uma porção de xales (iyèrì) amarrados na cintura e caindo livremente.



Acima:  
Pierre Verger,  
*Um trio de tambor batá,*  
Benin, África, s/ data

Abaixo:  
Pierre Verger,  
*Dança de elégûn de*  
*Xangô,* Benin, África,  
s/ data





Acima:  
Pierre Verger,  
Dança de elégùn de  
Xangô, Benin, África,  
s/ data

Abaixo:  
Pierre Verger,  
Dança de elégùn de  
Xangô, Benin, África,  
s/ data

Na Bahia, Xangô é o mais popular dos orixás, e sua popularidade é tão grande que em algumas regiões seu nome é utilizado para designação de todo culto. É sincretizado com São Jerônimo, no Brasil.

Assim como Xangô, Oxóssi e Ogum possuem alguns mitos que também são difundidos no Brasil. A figura de Oxóssi é quase desaparecida na África; segundo Verger, ele foi cultuado apenas em Keto, onde recebeu o título de rei. Esta nação, porém, foi invadida e destruída, no século XIX, por tropas do rei Daomé, e seus habitantes, consagrados a este orixá, foram vendidos e transformados em escravos no Brasil e em Cuba. Oxóssi é considerado deus da caça, Odé, e tem como irmãos Ogum e Exu, filhos de Iemanjá.

Oxóssi aprendeu com o irmão a nobre arte da caça, sem a qual a vida é muito mais difícil.

Ogum ensinou Oxóssi a defender-se por si próprio e ensinou Oxóssi a cuidar da sua gente.

Agora Ogum podia voltar tranqüilo para a guerra.

Ogum fez de Oxóssi o provedor.

Oxóssi é irmão de Ogum.

Ogum é o grande guerreiro.

Oxóssi é o grande caçador.

(Prandi, 2001, p. 112)

As características que diferem Oxóssi de Ogum estão nas lendas e nos mitos narrados por Verger. Ogum é um orixá da guerra, do combate e da competição. As pessoas de Ogum são violentas, impulsivas e briguentas.

Ogum, o valente guerreiro,  
o homem louco dos músculos de aço!

Ogum, que tendo água em casa,

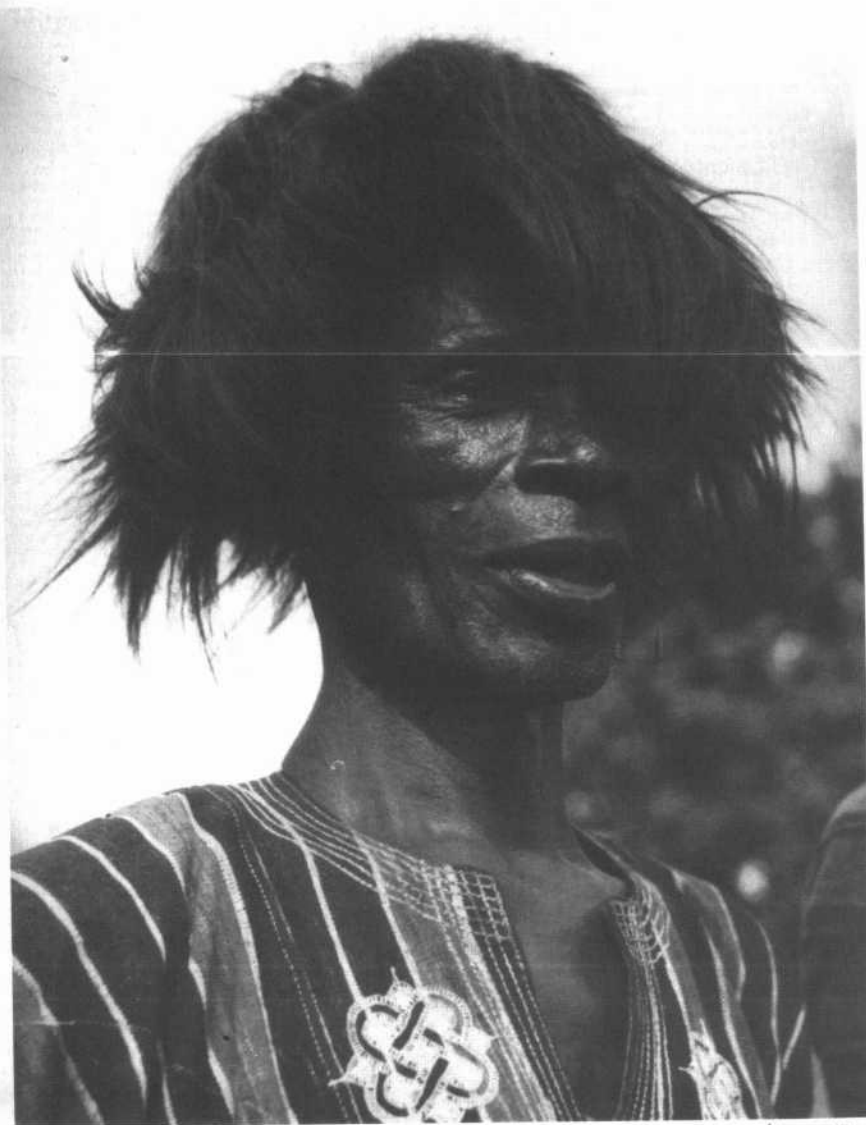
Lava-se com sangue!

(Verger & Sampaio, 1981, p. 16)

Essa impetuosidade e autoridade de Ogum são adquiridas nas suas conquistas como chefe do exército de sua cidade-Estado, em invasões aos reinos vizinhos. Ele saqueava os Estados derrotados. É protetor dos combatentes. Diz a lenda que Ogum era ferreiro e por isso tem como símbolos a espada, as armas, o metal e o ferro — elementos que simbolizam ainda com mais força seu temperamento duro, vigoroso e inflexível.



Pierre Verger. Ogum. Benin, África, s/ data



Pierre Verger. Eledé de Oxóssi, caçador da aldeia, Benin, África, s/ data

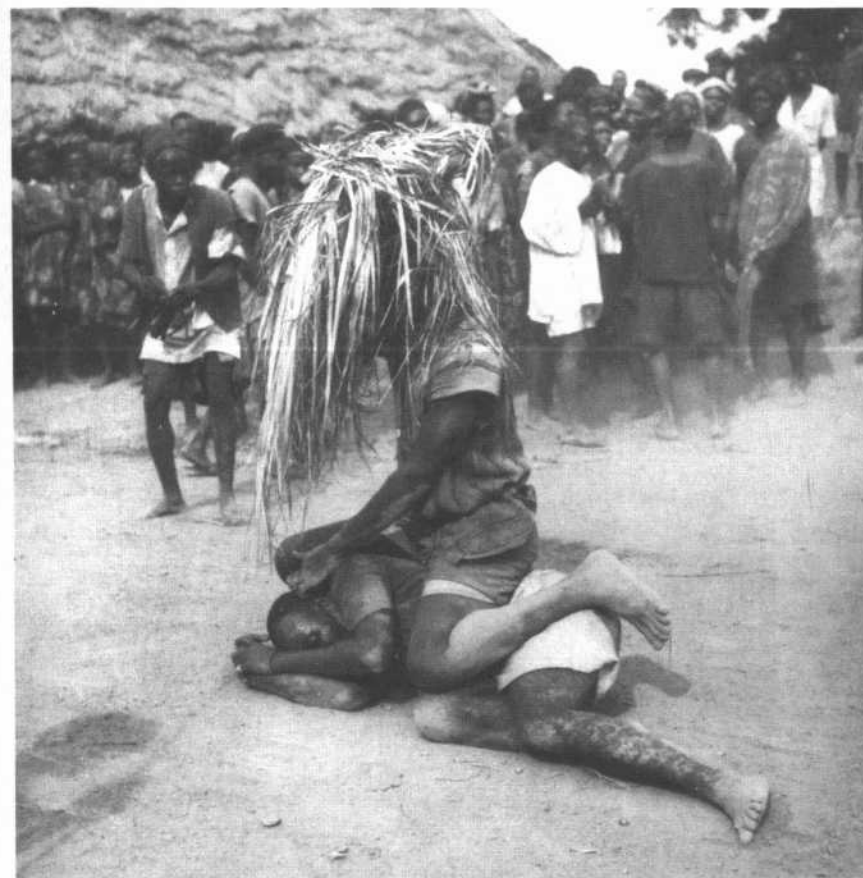
*Ogum Yêêê!* Esta é a saudação para esse orixá, que, depois de perceber sua própria violência, lamentou-se e arrependeu-se. E afirma a lenda que, um dia, ao sentir que já vivera bastante e conquistara terras para o seu povo, baixou então a espada e enterrou-se sob a terra. Ogum tornou-se um orixá.

Ainda de acordo com as descrições de Verger, os movimentos de Ogum diferem muito dos de Oxóssi; ele afirma que, quando Ogum é manifestado no corpo em transe de seus iniciados, estes dançam com ar marcial, agitando sua espada e procurando um adversário para golpear. É sempre Ogum quem desfila na frente, abrindo caminho para os outros orixás.

Oxóssi é responsável pela caça, e age diferente de Ogum. Tem grande poder de luta, mas se utiliza da observação, da quietude e do seu arco com uma única flecha para caçar em nome da sobrevivência. As lendas contam que Oxóssi, certeiro e com uma única flecha, matou um pássaro gigante enviado pelas feiticeiras que não foram convidadas para a festa dos inhames que Olofin, rei de Ifé, oferecia todo ano comemorando a colheita. E por isso seu símbolo é o arco e flecha, ofá e damatá. É um orixá das matas e florestas como Ogum, mas sua característica é ser solitário e independente. A sua luta é para alimentar seu povo e ter o que comer, e não com finalidades políticas e de poder, como Ogum. É tradicionalmente associado à Lua, por ser a noite ideal para a caça.

Os movimentos corporais nas danças dos filhos de Oxóssi reproduzem a postura física de um caçador à espreita na floresta, evitando barulho e de olhos e ouvidos extremamente atentos aos movimentos da caça. Os filhos de Oxóssi, quando incorporados, parecem estar cautelosamente à espreita de um animal, vasculhando o chão em busca de seus rastros; movimentam-se sem fazer barulho, retesam o arco e atiram a flecha, dando um grito de alegria quando o alvo é alcançado. A pontaria é sempre perfeita. A saudação é *Oké Arô!*

A seqüência de imagens desse rituais no Brasil, principalmente em Salvador, faz-nos refletir sobre a preservação dessa cultura pela religião. Os africanos que vieram para cá criaram uma maneira de sobreviver à submissão causada pelo tráfico de escravos, mantiveram a integridade de indivíduo, a identidade e a dignidade de um povo. Resistiram às mudanças bruscas e adversas de cultura, por meio principalmente do culto às divindades e de criativas adaptações de costumes brasileiros.



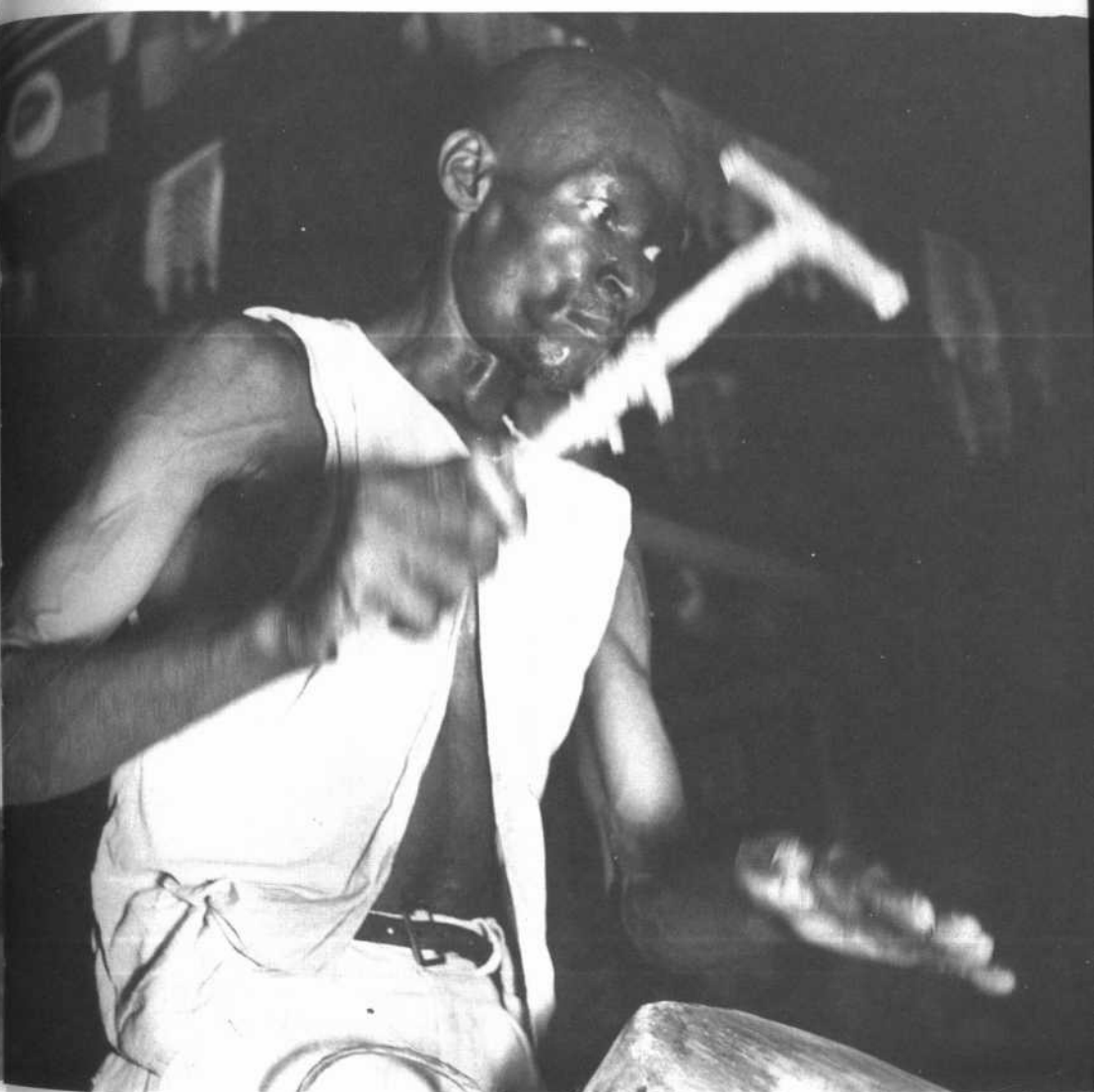
Pierre Verger, Festa de Oxóssi, Benin, s/ data

O olhar de Verger certamente foi fundamental para uma outra nova visão da cultura afro-brasileira e africana, porque abriu e criou uma nova forma de as pessoas olharem. Quando Verger começou a fotografar, a grande maioria ainda não estava acostumada a enxergar o lado estético da cultura africana e afro-brasileira. O seu estilo fotográfico, que mostrava sempre o vivo, o momento espontâneo e nunca o artificialmente arranjado, se complementa com o estilo escrito, das legendas e das fotos. (Lühning, 1998-99, p. 351)

Tanto nas suas fotografias como nos vídeos, África e Bahia unem-se. As cores do vídeo são também as páginas dos livros. Deste modo, as correlações históricas entre as duas culturas ficam transparentes nos movimentos das imagens ou nas linhas dos livros.



Pierre Verger, Yemanjá manifestada em candomblés da Bahia, Salvador, Brasil, s/ data



Pierre Verger, Transe, Porto Príncipe, Haiti, 1948

sobre a pele, sem uma finalidade estética funcional. Fatumbi Verger Ojuobá, o renascido, os olhos de Xangô e zelador da casa de candomblé. O que teria de tão sagrado?

A sacralidade estaria no entendimento de ser muitos possíveis, de ser interdisciplinar e estar aberto para o entendimento do outro. O homem é naturalmente religioso, afirma Mircea Eliade, e isso se exprime exatamente “nesse olhar”, “nessa maneira de observar” o mundo e perceber em cada coisa a manifestação do sagrado. Ojuobá fazia de suas fotos hierofanias, e por isso afirmava que as fotografias mostram o que não somos capazes de ver.

Cada ato fotográfico seu era uma manifestação dessa sacralidade; trazia, para as imagens, as hierofanias.

A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere*. (Eliade, 1996, p. 18)

Quando questionado sobre as suas diferenças e as da sociedade onde se integrou, respondia: “não somos nós que escolhemos, são eles que escolhem você”. E ainda sobre essas questões, os editores e os organizadores de sua exposição de fotografias no mundo todo — “Le messenger” — enfatizam:

Face à des questions que l'on voudrait fondamentales, Pierre Verger joue entre une fausse humilité de ne rien être, de ne rien savoir et une profonde humilité devant les choses de la vie qu'il n'a jamais voulu expliquer par les sciences de son monde car il savait qu'expliquer c'était *prendre, réduire et peut-être tuer*. (Pivin e Léon, *apud* Verger 1999, p. 203)

A antropologia vem se abrindo para novas metodologias e para práticas de pesquisa, e a antropologia visual, em especial, vem discutindo o quanto a narrativa da visualidade fornece muito mais que dados: ela é parte integrante do nosso entendimento.

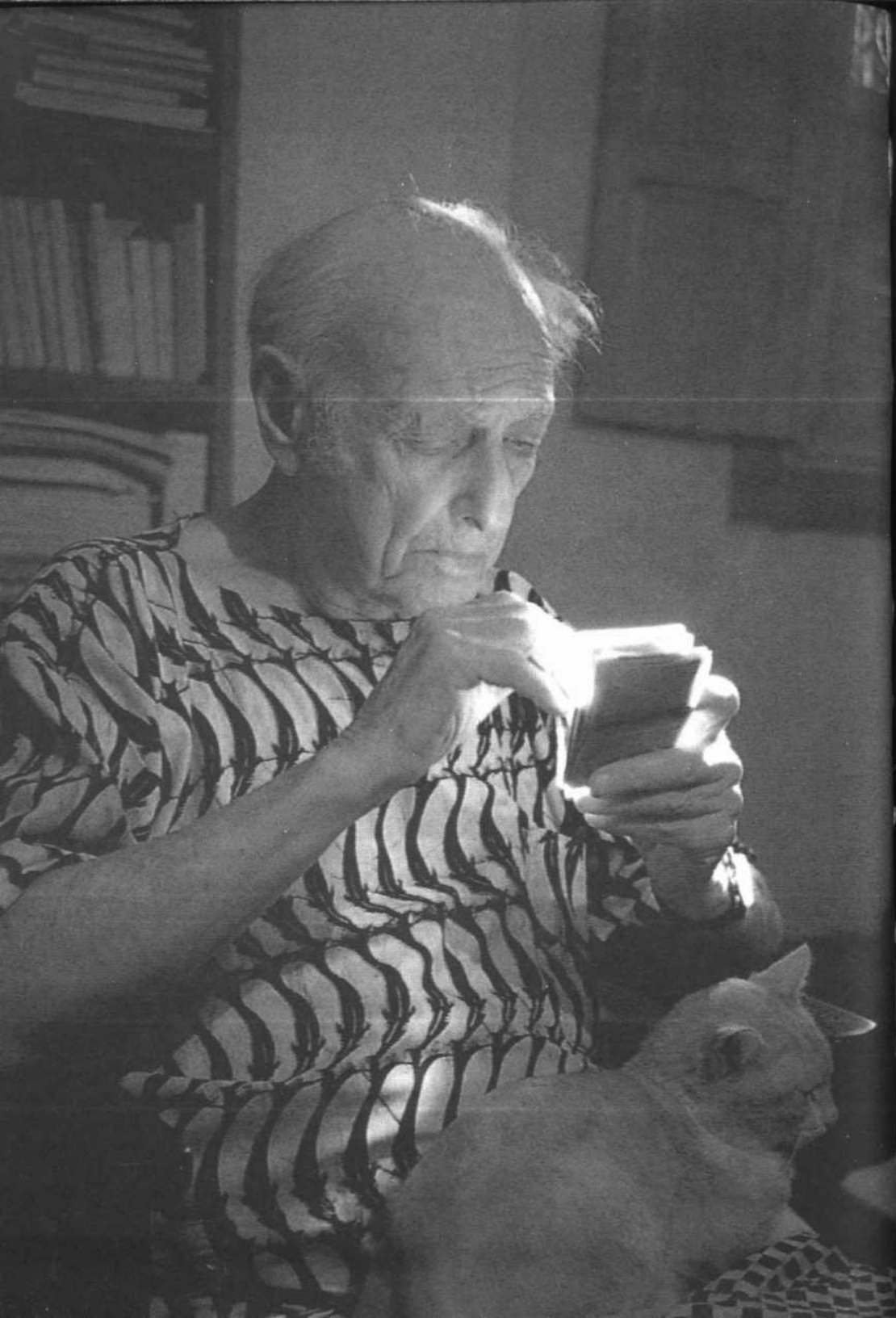
A imagem, hoje, não pode mais estar separada do saber científico. A antropologia não dispensa os recursos visuais — e não são recursos apenas como um suporte de pesquisa, mas imagens que agem como um meio de comunicação e expressão do comportamento cultural.

A antropologia visual não almeja, dentro dos novos padrões de pesquisa, apenas esclarecer o saber científico, mas humanisticamente com-

preender melhor o que o outro tem a dizer para outros que querem ver, ouvir e sentir.

Na busca de uma nova identidade, Pierre Verger se descobriu Pierre Fatumbi Verger Ojuobá. Com olhar multicultural, um homem de múltiplas faces confessa que, depois dos anos que viveu recusando as coisas de que não gostava, a vida começou a tomar uma certa forma.

Pierre Fatumbi Verger Ojuobá: um homem e um observador de muitos olhares. Olhares para a memória e as lembranças que o faziam chorar: saudades das rabanadas que sua mãe fazia quando criança.



# 4

## OLHARES FORA-DENTRO

Onde quer que se apóie o fogo que jorra do interior dos olhos, encontra e se choca com o que provém dos objetos exteriores. Forma-se assim um conjunto que tem propriedades uniformes em todas as suas partes graças à sua semelhança. E se este conjunto vier a tocar algum objeto, ou se for tocado, transmite estes movimentos através de todo corpo até a alma e nos traz esta sensação graças à qual dizemos que enxergamos.

*Platão, Timeu e Crítias ou A Atlântida*

Olhar para o mundo é uma condição; compreendê-lo por meio desse olhar é uma busca eterna, instigante e fascinante. Fascinante porque é pela contemplação da beleza do mundo que nos encantamos e nos apaixonamos. Instigante porque a vontade de mergulhar em seu desconhecido pode nos levar ao diferente e transformar o que estamos viciados a enxergar.

Afinal, os homens são do mundo e estão com todas as coisas desse mundo — e essas coisas são próprias para ser cheiradas, tocadas e vistas. “Ser e aparecer coincidem-se. Os seres vivos são sujeitos e objetos — percebendo e sendo percebidos — ao mesmo tempo” (Arendt, 1991).

Para detectar o aparente, apenas olhamos, e exatamente nesse ponto nos enganamos: onde está o ser? Essa é uma angústia para muitos fotógrafos, o depoimento de Duane Michals, fotógrafo norte-americano, revela muito bem essa melancolia:

(...) que idiota fui eu ao acreditar que seria tão fácil. Eu confundi as aparências de automóveis, árvores e pessoas com realidade e acreditei que uma fotografia dessas aparências seria necessariamente uma fotografia delas. É uma verdade melancólica o fato de que eu nunca serei capaz de fotografar as coisas da realidade e, portanto, só poderei falhar. Eu sou um reflexo fotografando outros reflexos com seus reflexos... Fotografar a realidade é fotografar o nada. (Michals, 1976, trad. da autora)



Duane Michals, *A morte chega para a anciã*, MoMA, Nova Iorque, 1969

As imagens de Duane Michals estão em forma de foto-história ou fotos seqüenciais que narram, por exemplo, uma certa continuidade no tempo. Elas nos mostram, assim como fez Andujar com os índios Yanomamis, os símbolos visíveis de uma realidade invisível.

De um olhar resulta uma imagem, e o olhar fotográfico é a forma apreendida. Registra-se o que aparentemente somos. A antropologia dá forma pela palavra, mas é uma ciência do olhar, e é pelo olhar que chegamos ao outro, esteja ele próximo ou distante. Mas como decifrar nas imagens e nas palavras o que aparentemente somos e o que de fato somos? Como olhar para aquilo que não aparece?

Se observamos atentamente, fazemos parte do mundo e não apenas estamos nele. Quanto mais mergulhamos naquilo que enxergamos, mais conhecemos do objeto e de nós mesmos. Tecemos nossas conclusões pelos fragmentos e pelos recortes. Tecemos um olhar por fotografias. Tecemos um saber pela antropologia.

Fotografia e antropologia têm o mesmo instrumento, a mesma intenção: atingir o alvo e o objeto. Na verdade, é na maneira de olhar que nasce a diferença, é na maneira de olhar que estabelecemos relação com o objeto. Mas será que não é o mundo que se apresenta para nós? Será que não são todas as coisas que exibem seus rostos, suas formas, seus formatos e cores? Então, se pensarmos dessa forma, não existe diferença; o que é necessário é escutar cada coisa, cheirar, tocar e reparar: “Um objeto presta testemunho de si mesmo na imagem que oferece, e sua profundidade está nas complexidades dessa imagem” (Hillman, 1999, p. 15).

Como registrar essa complexidade? Para Platão, a nossa alma não está separada da alma do mundo; estamos aprisionados no mundo e o mundo em nós. Uma maneira de nos libertarmos é pelo imaginário, pelo inconsciente e pela loucura. E talvez por isso necessitemos da arte.

A antropologia, nesse momento, é um dos principais instrumentos das ciências humanas, mas como os antropólogos registram o que vêem? E qual a metodologia adotada hoje nas pesquisas de campo? Não existe mais tantos povos exóticos, mas sim misturas e mesclas de raças, de gêneros e metrópoles. A antropologia aplicada, afirma Margaret Mead (1962), não é apenas um meio de ver e registrar as coisas do mundo. É um modo de participar das mudanças constantes de uma cultura e também de discutir sobre a afetividade humana e os sentimentos, porque, se uma cultura condena alguma coisa ou comportamento que é intensamente praticado dentro de um grupo, surgirão cada vez mais indivíduos violentos e criminosos, retratos de uma sociedade decadente.

As coisas *são*, antes de possuírem um significado. Uma árvore, uma borboleta, uma pedra simplesmente são. São anteriores ao significado que estabelecemos, embora nelas possam ser encontrados diversos significados ou funções que pouco lhes interessam.

Não posso deixar de colocar, em minhas considerações finais, reflexões, referências de obras preciosas, frutos de pessoas que têm uma observação realmente fantástica. Como o poema de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro (em "Guardador de rebanhos", XL):

Passa uma borboleta por diante de mim  
E pela a primeira vez no Universo eu reparo  
Que as borboletas não têm cor nem movimento,  
Assim como as flores não têm perfume nem cor.  
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,  
No movimento da borboleta o movimento é que se move,  
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.  
A borboleta é apenas borboleta  
E a flor é apenas flor.

Perdemos a relação com o tempo e seu direcionamento. Observar, contemplar as coisas do nosso meio, isso requer tempo. Para saboreá-las, é preciso parar, o que é quase impossível diante do imediatismo das nossas necessidades diárias. Vida moderna, fugaz e efêmera, como dizia Baudelaire (1997).

A modernidade é o movimento de idéias e práticas não usuais no tempo; é impossível estabelecer o moderno temporalmente, pois tudo tem no presente uma oposição que se transforma em futuro. E esse é o movimento do moderno: presente dinâmico, com nova consciência do tempo, exaltando o atual e o transitório.

O caos da vida pós-moderna, ou qualquer nome com que se denomina a isso que vivemos atualmente, não existe com as mesmas propostas do moderno, mas, pela passividade do pensamento humano, na condição de acomodamento que o desenvolvimento da tecnologia nos proporcionou, facilitando a informação e a comunicação, mas não o conhecimento e a sabedoria.

Esse caos é gerado pelo excesso de mudanças e significados, mas também por falta de mudança e ausência de significados. No pós-modernismo perdemos a identidade, somos imagens mirando outras imagens, como o mundo platônico no qual a verdade está fora da caverna. Vivemos

na obscuridade das nossas cavernas, acreditando ser a verdade cartesiana, científica, o único meio de transcendermos a vida e a morte.

Todas as distâncias que os homens criaram em torno de si foram ditadas por um temor do contato. As pessoas trancam-se em casas que ninguém pode adentrar, somente nelas sentem-se mais ou menos seguras. O medo do ladrão não se deve unicamente a seu propósito de roubar, mas também ante seu toque súbito, inesperado, saído da escuridão. A mão transformadora em garra é o símbolo que sempre se emprega para representar esse medo. (Canetti, 1995)

Acredito que essas reflexões sobre fotografia e antropologia se encaixam nesse sentido. Na verdade, as tribos modernas têm o mesmo temor dos primitivos, do ladrão de almas. Não se ver em nenhuma imagem e não se identificar é de certa forma um alívio. As imagens, em contrapartida, possibilitam essas distâncias; não é preciso tocar nem sentir para ser agarrado de súbito por uma fotografia.

A fotografia é moderna, nasce na modernidade, faz a modernidade a cada ato fotográfico; ela identifica o detalhe na massa. Cria identidade e também a destrói. E, nesse ponto, é bom lembrar o que Charles Baudelaire afirma sobre o comportamento da sociedade na época do surgimento da fotografia. Visionário e crítico, radicalizou ao responsabilizar a fotografia pela banalização da arte.

Não temos mais o controle da nossa própria imagem. Com a cultura de massa e a sociedade de consumo, perdemos identidade. Positivamente, a arte passou a ser reproduzida; podemos ver Monalisa pelas suas reproduções. Pela Internet podemos até fazer amor, sem o perigo das doenças contagiosas! A imaginação nunca foi tão desenvolvida e ao mesmo tempo formatada. Arte difundida, a fotografia é o meio, a mensagem, a comunicação, a informação, e é também a negação da realidade. É cópia da imagem da imagem, do virtual, do produzido e do estereotipado, do *light*, do *diet*, do saudável, do politicamente correto e vestido, do eficiente e eficaz, da qualidade total.

O ideal moderno não é a busca de uma unidade, de autenticidade, singularidade. Ao contrário. Como posso obter uma imagem igual à de meu vizinho? Como posso ser aceito pelas estruturas sociais e pelos movimentos de massa?

Afinal, como ver uma fotografia? Como enxergar nas imagens sua aura? Mas é preciso ver as imagens? Será que não basta apenas elas existirem? E, ainda, como fazer antropologia visual?



Quando percebemos e nos atentamos para um objeto com determinado reparo e cuidado, estamos identificando-o, trazendo dele o diferente, captando sua aura, tornando-o único. Por um instante, a fotografia faz o moderno e cria o passado. Em um instante, o que era moderno, portanto inexistente, identifica-se, delimita-se, é marcado e recortado pelo artista da fotografia, e, logo depois, perde-se nas reproduções, nas cópias e no reconhecimento social.

Nas palavras de Baudelaire, crítico feroz da reproduzibilidade e da vulgarização que a fotografia poderia causar à arte, a singularidade nasce da observação cuidadosa do artista. Talvez ele não imaginasse que agora, quase cem anos depois, com a velocidade e o ritmo mais acelerados, o século das imagens e das reproduções trouxesse a arte mais próxima daqueles que não podem ir a museus, teatros e cinemas. Quem sabe a fotografia não seja um método para observarmos o mundo? Quem sabe poderá tornar-se um *flâneur* das coisas do mundo?

A busca das imagens deixou de ser uma busca de fatos, mas também uma fragmentação desses fatos. Na multiplicidade, elas estão cada vez mais se perdendo. Hoje, não se sabe onde está o original, não se tem mais a proximidade com a realidade, não existe ponto fixo. A realidade é indetectável. As imagens são profecias de uma época e hoje não passam de reflexos em vidros sem ponto de referência. São múltiplas imagens refletindo várias realidades.

Não estariam as imagens caminhando para um processo novo da arte? Ou até seguindo uma proposta do próprio espírito do moderno, perdendo a forma concreta, a idéia de autoria? Para alguns, o autor acaba no momento da criação, ou melhor, não existe autor, apenas uma função-autor, mesmo assim, não seria indispensável que esse autor permanecesse constante em sua forma, pois poderia sua obra, seu texto, cair no anonimato murmúrio (Foucault, 1994).

Com a mesma linha de pensamento, o sociólogo Pierre Bourdieu também coloca que uma obra não tem autor porque ela e o criador são produto das estruturas sociais; depende do reconhecimento do sistema social para se tornar obra, portanto, não existe autoria, obra única e singularidade na criação.

Esses pensadores contemporâneos seguem o mesmo estilo do estruturalista Marcel Duchamp, que defendia a tese da desnecessidade de um sujeito criador por trás de uma obra. A máquina não necessita de autor ou de origem; tudo está pronto. O indivíduo por trás de um *ready-made* simplesmente não faz nada além de coletar

do mundo alguma coisa produzida pelo sistema, que é exterior a esse indivíduo e maior do que ele.

O sociólogo francês Jean Baudrillard coloca com clareza, em *A arte da desapareição* (1997), que vivemos imagens das imagens, um mundo de simulacros no qual ninguém sabe onde elas começam ou terminam. Estamos indo para uma ausência completa de imagens. Não existe mais o espelho, a tela. As imagens são apenas imagens.

Eu ainda colocaria como contraponto as palavras de Baudelaire, quando ele diz sobre o artista:

Não! Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. (Baudelaire, 1988, p. 173)

As manifestações do homem são inúmeras, advindas do poder, da posse, do desejo descontrolado que a sociedade moderna estabelece. No cotidiano, acontecem pelas ruas, nos muros grafitados, nos “loucos” que andam pela cidade, nos pastores ambulantes fazendo suas pregações como uma maneira do homem chegar mais próximo de sua alma, de sua “felicidade”.

Mas que manifestação humana aproxima-se do próprio homem? Ou chega mais próximo do divino? Como percebê-lo se, como obras de criação, buscamos o nosso criador? Se existe um artista dessa obra e, qualquer que seja seu nome, ele nos deu a consciência, o poder de observação, de percepção da realidade, da existência, do sentir sagrado? E como perdurá-lo na memória, em obra, em arte e religião?

O homem torna-se admirável a partir do momento em que contempla, admirado e perplexo diante da natureza, ele é capaz de criar, sem de fato entender o sol, a lua... Espantado, contempla e cria com tamanha perfeição que torna-se criador, e seus sentidos passam a ser também seus instrumentos, transformados em pincéis, canetas, régua — instrumentos de elaboração do mundo.

Questiona-se se Pierre Verger era um antropólogo, mas não se pode negar que, com sua arte e seus próprios métodos de pesquisa, ele mostrou-nos um mundo que desconhecíamos, e mais completamente quando trouxe para dentro de cada imagem o seu sentimento e a sua relação sagrada com o universo afro-brasileiro.

O artista, é claro, realmente revela o incomum no comum. Essa é a tarefa — não distinguir e separar o comum e o incomum, mas enxergar o comum com olho incomum da intensificação divina. (Hillman, 1999)

A intensificação divina, segundo Hillman, comporta o oculto, o invisível, o transparente; retrata o encontro do homem consigo mesmo e com o mundo em que vive. Os fatos são amarrados por dentro e por fora.

Não é possível afirmar que a fotografia tem uma autonomia para registrar os estados da alma, mesmo porque esses estados não são universais, esses sentimentos não são únicos. Mas imagens contextualizadas podem trazer para a ciência descobertas inesperadas.

“*Le bon Dieu est dans le détail*”, afirma Flaubert, o que nos remete à filosofia panteísta de Giordano Bruno, um cosmólogo visionário que vê o mundo como um universo infinito composto por vários mundos, embora não possa afirmar que ele seja totalmente infinito, porque cada um deles é em si finito; infinito é Deus, porque está em todas as coisas (Calvino, 1998).

Para Mircea Eliade, a visão do homem acerca da realidade está ligada à descoberta do sagrado, de certa forma desqualificando o significado dos objetos e das coisas comuns. A consciência do mundo real e significativo só é constituída pela sacralização das coisas.

Talvez seja o momento de questionar o indivíduo nesse oceano globalizado. Talvez seja o momento de descobrir por onde anda a nossa identidade. Além da sociedade, do grupo, o homem existe só. E por estar vivendo, hoje, um caos, como definem alguns antropólogos e sociólogos, o homem recorre aos mitos para obter uma certa ordem. Acredito que, como nos mitos de criação do *Upanishad*, o homem precisa olhar para si mesmo e se perguntar novamente;

Ele olhou em volta e nada viu, a não ser ele mesmo. Em seguida, no início gritou: eu sou ele! Daí o substantivo EU. É esse o motivo por que mesmo hoje, quando interpelada, uma pessoa declara inicialmente “sou eu” e, em seguida, diz outro nome pelo qual é conhecido. Ele estava com

medo, por esse motivo é que as pessoas têm mesmo de ficar sozinhas. Ele pensou: Do que é que eu tenho medo? Não há nada, exceto eu mesmo, e aí desapareceu seu medo (...). Ele se sentia infeliz, é por esse motivo que as pessoas não se sentem felizes sozinhas. Ele queria uma companheira. Tornou-se tão grande quanto um homem e uma mulher abraçados. E dividiu esse corpo, que era ele mesmo, em duas partes; dessa separação surgiram marido e mulher. E, então, ele se deu conta do EU verdadeiro. EU sou a criação, pois a retirei de mim mesmo; desse modo, ele se tornou a sua criação. Em verdade, aquele que conhece isso se torna a criação e o criador. (Campbell, 1997)

Nesse sentido, Canetti nos define como gotas que só contam quando mergulhadas no todo; as gotas só contam quando não se pode mais contá-las: indivíduos e massa.

Além das ondas, no entanto, há ainda um outro elemento múltiplo que é parte do mar, as gotas. Estas, porém, estão isoladas, são apenas gotas, não vinculadas entre si, sua pequenez e seu isolamento possuem algo impotente. São quase nada e despertam um sentimento de compaixão no observador. Mergulha-se a mão na água, erga-se a mão novamente e contemplam-se as gotas escorrendo isoladas e débeis por ela. A compaixão que se sente é como se elas fossem pessoas desesperadamente sós. As gotas só contam quando não se pode mais contá-las, quando se dissolvem novamente no todo. (Canetti, 1995)

Entender se a fotografia é um documento da realidade é discutir sobre a sua própria existência, sua história e sua magia. Não foi o objetivo deste livro enfocar o “real ou não real” na imagem fixada pela fotografia no âmbito da antropologia, mas a maneira do sujeito observar essa realidade, fotografando-a.

Como utilizar os sentidos, as emoções do sujeito que fotografa e as do fotografado?

O antropólogo precisa conhecer a arte de fotografar, a arte de lidar com seu corpo e a arte de lidar com as emoções. Precisa olhar-se, olhares fora-dentro, dentro-fora.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE, A. (Org.). *Cultura e identidade cultural*. Barcelona: Bardenas, 1997.
- ALMEIDA, Cleide Rita. *O humano, lugar do sagrado*. São Paulo: Olho d'Água, 1996.
- ANDUJAR, Claudia. *Yanomami*. São Paulo: DBA, 1998.
- ARCARI, Antonio. *A fotografia: as formas, os objetos, o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACON, Francis. *Ensaio*. Lisboa: Guimarães, 1992.
- BALANDIER, Georges. *Poder em cena*. Brasília: UnB, 1985.
- BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. São Paulo: Record, 2000.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste místico em branco e preto. O cruzeiro*. Rio de Janeiro: 1945.
- \_\_\_\_\_. *Anatomie d'André Gide*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O candomblé na Bahia*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Antropologia aplicada*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira, 1985.
- \_\_\_\_\_. Os orixás, história dos deuses que vieram da África. *Planeta*, ed. especial, n. 1, maio/1996.
- BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. Nova Iorque: Academy of Sciences, 1962.
- BAUDELAIRE, Charles. *Photography*. In: NEWHALL, Beaumont (Org.). *Photography: Essays & Images*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1981.

- \_\_\_\_\_. *O pintor da vida moderna: a modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BAVCAR, Evgen. *Le Voyeur absolu*. Paris: Seuil, 1992.
- BAZIN, André. The Ontology of Photographic Image. In: PETRUCK, Peninah R. *The Camera Viewed*. Writings on Twentieth-Century Photography. Nova Iorque: Dutton, 1979.
- BECKER, Howard S. Balinese Character: uma análise fotográfica de Gregory Bateson e Margaret Mead. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Antropologia e fotografia, n. 2. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem, 1996.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Kandinsky: em busca da abstração*. Lisboa: Benedikt Taschen, 1995.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Petite Histoire de la photographie. In: \_\_\_\_\_. *L'Homme, le langage et la culture*. Essais. Paris: Denoël Gonthier, 1971.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, Bela & MOREIRA LEITE, Miriam. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998, p. 197-212.
- BLADE RUNNER, CAÇADOR DE ANDRÓIDES (filme). Direção de Ridley Scott. Distribuidora: Warner Home Video, EUA, 1982. 117 min., 35 mm.
- BONI, José de. *Verde lente: fotógrafos brasileiros e a natureza*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.
- BOURDIEU, Pierre & BOLTANSKI, Luc. *Un Art Moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.
- BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral: 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRISSAC, Peixoto N. As imagens e o outro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAIUBY, N. Sylvia. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Étienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- \_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- \_\_\_\_\_. *As máscaras de Deus*, v. 2, Mitologia Oriental. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O voo do pássaro selvagem*. Rio de Janeiro: Rosas do Tempo, 1997.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CAPRA, Fritjof. *Tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *L'Imaginaire d'après nature*, catálogo. Paris, 1984.
- CARYBÉ, Hector. *As sete portas da Bahia: textos e desenhos de Carybé*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- COLLIER Jr., John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Edusp, 1973.
- COOPER, J. C. *Yin e Yang: taoísmo*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- CORTÁZAR, Julio. *Blow-up e outras histórias*. Lisboa: Europa-América, 1966.
- \_\_\_\_\_. Fenêtres sur l'insolite. *Le Nouvel Observateur*, Special Photo. Paris: 1977.
- COSTA E SILVA, Alberto da. Prefácio. In: GURAN, Milton. *Agudás, os brasileiros do Benin*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Gama Filho, 1999.
- DARBON, Sébastien. O etnólogo e sua imagens. In: SAMAIN, Étienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- DEBRAY, Régis. *Manifestos midiológicos*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- DURANT, Will. *A história da filosofia*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Tratado da história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- FELDMAN-BIANCO, Bela & MOREIRA LEITE, Miriam (Orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. São Paulo: Papirus, 1998.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas, fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 19-31.
- FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. São Paulo: Unicamp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Unicamp, 2000.
- FRANK, Robert. *The Americans: Photographs*. Nova Iorque: Grove Press, 1959.
- FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- FREYRE, Gilberto. *Problemas brasileiros de antropologia*. 2. ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Babia e baianos*. Textos reunidos por Edson Nery da Fonseca. Salvador: Fundação das Artes/EGBA, 1990.
- FRICOVA, Yvonna & FRIC, Pavel. *Guido Boggiani, fotógrafo*. Praga: Nakladatelsti Titanic, 1997.
- FRIZOT, Michel (Org.). *The New History of Photography*. Colônia: Konemann, 1998.
- GALANO, Ana Maria. Iniciação à pesquisa com imagens. In: FELDMAN-BIANCO, Bela & MOREIRA LEITE, Miriam (Orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 2000.
- GALASSI, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1981.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.
- GODELIER, Maurice. *Outils d'Enquête et d'analyse anthropologique*. Paris: François Maspero, 1976.
- GUARNER B., Comunicación visual através de las imágenes. In: AGUIRRE, A. (Org.). *Cultura e identidad cultural*. Barcelona: Bardenas, 1997.
- GURAN, Milton. *Agudás, os "brasileiros" do Benin*. Rio de Janeiro: Gama Filho/Nova Fronteira, 1999.
- \_\_\_\_\_. Notas de pesquisa sobre iniciação e o trabalho fotográfico de Pierre Fatumbi Verger no Benin. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 7, v. 2. Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: 1998.
- HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. Garden City: Doubleday, 1966.
- HARBUTT, Charles. *Travelog: I don't Take Pictures, Pictures Take Me*. Nova Iorque: 1987.
- HILLMAN, James. *O código do ser: uma busca do caráter e da vocação pessoal*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1999.
- HOLBORN, Mark (Org.). *Aperture*. Wester Spaces, n. 98. Califórnia: Aperture Foundation, 1985.
- IVINS Jr., William M. *Prints and Visual Communication*. Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- JÉZÉQUEL, Hervé. A fotografia nas festas populares. *Cadernos de Antropologia*, n. 2. Antropologia e fotografia. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem, 1996, p. 127-34.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- JUNQUEIRA, Carmen. Shamans and Sorcerers. In: GÉZA, Kézoi (Org.). *Menyeruwa*. Honorary Studies to L. Boglar's 70<sup>th</sup> Anniversary. Festal Yearbook. Szimbíózus, 8. Yearbook of Department of Cultural Anthropology, Budapeste, pp. 150-158, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Antropologia indígena: uma introdução*. São Paulo: Educ, 1999.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- LAO TSÉ. *O livro do caminho perfeito*. São Paulo: Pensamento, 1997.
- LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jacques Lebrun*. São Paulo: Unesp, 1997.
- LEMINSKI, Paulo. *Zen e a fotografia*. Palestra na V Semana Nacional da Fotografia, Curitiba, 1986, publicada em Espaço Aberto, Curitiba, 1989.
- LEPOLDO E SILVA, Franklin. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Martins Fontes: 1955.
- \_\_\_\_\_. *La Pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Mito e significado: perspectivas do homem*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- LIPOVESTSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio d'Água, 1983.
- LÜHNING, Angela. Pierre Fatumbi Verger e sua obra: homenagem. *Afro-Ásia — Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais*, n. 21-22, p. 315-53. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, FFCH/UFBA, 1998-1999.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGEE, Bryan. *História da filosofia*. São Paulo: Loyola, 1998.

- MALINOVSKI, Bronislaw. *Uma teoria científica da cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Os argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Magia, ciência e religião*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARESCA, Silvain. Olhares cruzados: ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In: SAMAIN, Étienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MICHALS, Duane. *Deal Dreams*. Nova Iorque: Addison House, 1976.
- MOISÉS-PERRONE, Beatriz. Entrevista com Claude Lévi-Strauss. *Folha de S. Paulo*, Mais!, 27/6/1999.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Cultura de massas no século XX*. Vol. 1 — Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Amor, poesia, sabedoria*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1999.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (MIS). Catálogo da Exposição *A fotografia como feitiço, captando um outro mundo/o mundo do outro*. Fotos de Claudia Andujar, Harald Schultz e A. Frisch, 19/4/2000.
- NANOOK OF THE NORTH (filme-documentário). Direção de Robert Flaherty. Prod. Révillon Frères. Nova Iorque, 1922, 70 min, p&b, 35 mm.
- NIEMEYER, Ana Maria. Rimas urbanas: falas sobre multiculturalismo em Bolonha e Paris. *Revista Imagens*, n. 7, mai./ago. 1996. Campinas: Unicamp, 1996, pp. 88-96.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- OITICICA, José Filho. *A ruptura da fotografia nos anos 50* — catálogo. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las massas*. Madri: Unión Editorial, 1984.
- PASSETTI, Dorothea Voegelle. *Minúsculo incomensurável: Claude Lévi-Strauss, antropologia e arte*. 1999. Tese (doutorado em Antropologia) — Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PLATÃO. *Timeu e críticas ou a Atlântida*. São Paulo: Hemus, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, v. 2, n.3, p. 3-15. Rio de Janeiro: FGV, 1989.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRANDI, Reginaldo & PIERUCCI, Antonio Flavio. *A realidade social das religiões no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- RIBEIRO, Darcy. *Kadiwêu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- ROSENBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. Nova Iorque: Abbeville Press, 1984.
- RUSSELL, Bertrand. *Nosso conhecimento do mundo exterior: estabelecimento de um campo para estudos sobre o método científico em filosofia*. São Paulo: Edusp, 1966.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SAMAIN, Étienne & SÔLHA, Hélio. Antropologia visual, mito e tabu. *Cadernos de textos de Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, set/1987.
- SAMAIN, Étienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Tempo de ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.
- SCHARF, Aoran. *Art and Photography*. Baltimore: Penguin, 1974.
- SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Bauru: Eusc, 1999.
- SÓCRATES. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SOUZA, José Cavalcanti (Org.). *Os pré-socráticos, vida e obra*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- SPINOZA, Benito. *Pensamentos metafísicos*. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1979.
- STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work: The Complete Illustrations 1903-1917*. Colônia: Diane Publishing, 1996.
- THOREAU, Henry David. *In Wildness is the Preservation of the World*. Fotos de Eliot Porter. São Francisco: Arrowood Press, 1989.
- TYLOR, Edward Burnett. *Primitive Culture*. Nova Iorque: Harper, 1958.
- VANLIER, Henri. *Philosophie de la photographie*. Paris: Les Cahiers de la Photographies, 1983.
- VASQUEZ, Pedro. *Como fazer fotografia*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia: reflexo e reflexões*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

VERGER: MENSAGEIRO ENTRE DOIS MUNDOS (documentário). Direção de Lula Buarque de Hollanda. Roteiro de Marcos Bernstein. Brasil, Conspiração Filmes, Globosat/GNT-Net/Sky, Gege Produções, 1998, 82min color., 35mm. Línguas faladas: português, iorubá, miná, fon e francês.

VERGER, Pierre; BISCHOF, Werner; FRANK, Robert. *From Incas to Indians*. Paris/ Nova Iorque: R. Delpire/Universe Books, 1956.

VERGER, Pierre & SAMPAIO, Enéas Guerra. *Lendas dos Orixás*. Salvador: Corrupio, 1981.

VERGER, Pierre. *Notes sur le culte des Orixá et Vodun à Bahia*. La Baie de Tous les Saints au Brésil et à l'Ancienne Côte des Esclaves en Afrique, série Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire, n. 51. Dakar: IFAN, 1957.

\_\_\_\_\_. *Notícias da Bahia — 1850*. Salvador: Corrupio, 1981.

\_\_\_\_\_. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 1981.

\_\_\_\_\_. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos*. Salvador: Corrupio, 1987.

\_\_\_\_\_. *Dieux d'Afrique*. Paris: Revue Noire, 1995.

\_\_\_\_\_. *Le Messenger: Photographs 1932-1962*. Paris: Revue Noire, 1996.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WENDERS, Wim. Preservar lo que va a desaparecer: la fotografía como memoria. *El Correo de la Unesco*, Madrid, abril de 1988.

WESTON, Brett. *Voyage of the Eye*. Nova Iorque: Aperture, 1975.

WESTON, Edward. *The Daybooks of Edward Weston*. Nova Iorque: Aperture, 1996.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- 17: Rosane de Andrade, *Cavalo*, Ribeirão Preto, 1999
- 21: Rosane de Andrade, *Dona da Luz*, Curitiba, 1999
- 22: Rosane de Andrade, *Dona da Luz*, Curitiba, 1999
- 23: Rosane de Andrade, *Dona da Luz*, Curitiba, 1999
- 24: Rosane de Andrade, *Dona da Luz*, Curitiba, 1999
- 30: Rosane de Andrade, *Ver com olhos livres*, São Paulo, 1998
- 33: Claudia Andujar, *Yanomami*, 1998
- 37: William Henry Fox Talbot, *Botanical Specimen*, 1839
- 39: Étienne Carjat, *Charles Baudelaire*, 1878
- 40: Félix Nadar, *Sarah Bernhardt*, 1877
- 43: Eugène Atget, *Prostituta*, Paris, 1920
- 44: Henri Cartier-Bresson, *Arena*, Valência, Espanha, 1933. Magnum Photos
- 45: Alexander Rodchenko, *Retrato de minha mãe*, 1924. Col. Alexander Lavrientiev
- 44: Cartões de visita, Budapeste, Hungria, 1874. Col. da autora
- 57: Lídio Cipriani, *Mulher de Fofa*, África Oriental, 1939. Revista *Imagens*, n. 7, p. 88-9, artigo de Ana Maria Niemeyer
- 58: Guido Boggiani, *Velho de cabelo branco*, tribo Chamacoco, Alto do Paraguai, 1896. Col. Fric & Fricova
- 59: Guido Boggiani, *Mulher jovem pintada*, Nabileque, Mato Grosso do Sul, 1897. Col. Fric & Fricova
- 60: Guido Boggiani, *loáta, sério*, tribo Chamacoco, Alto do Paraguai, 1896. Col. Fric & Fricova
- 62: Claudia Andujar, *Yanomami*, 1998
- 63a: Claudia Andujar, *Yanomami*, 1998
- 63b: Claudia Andujar, *Yanomami*, 1998
- 64: Claudia Andujar, *Yanomami*, 1998
- 65: Pierre Verger, Porto Príncipe, Haiti, 1948. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 66: Alfred Stieglitz, *The Terminal*, Nova Iorque, 1892. MoMA, Nova Iorque
- 67: Eadweard Muybridge, *Capa da Scientific American*, 1878
- 75: Pierre Verger, *Auto-retrato*, Bahia, 1946. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 77: Pierre Verger, Nova Orleans, Estados Unidos, 1934. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 78: Pierre Verger, Nova Iorque, Estados Unidos, 1934. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 79: Pierre Verger, Maon, Burkina Faso, 1936. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 80: Pierre Verger, Xangai, China, 1937. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 81: Pierre Verger, Salvador, Brasil, 1946-1962. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 82: Pierre Verger, Salvador, Brasil, 1946-1962. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 88: Pierre Verger, *Eguns*, Porto Novo, 1949-1954. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 89: Pierre Verger, *Eguns*, Porto Novo, 1949-1954. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 93: Pierre Verger, *Elégùn de Xangô*, Benin, África, s/d. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 94: Pierre Verger, *Xangô*, Benin, África, s/d. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 97: Pierre Verger, *Elégùn de Xangô*, Benin, África, s/d. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador

- 99a:** Pierre Verger, *Um trio de tambor batá*, Benin, África, s/d. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 99b:** Pierre Verger, *Dança de elégùn de Xangô*, Benin, África. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 100a:** Pierre Verger, *Dança de elégùn de Xangô*, Benin, África. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 100b:** Pierre Verger, *Dança de elégùn de Xangô*, Benin, África, s/d. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 102:** Pierre Verger, *Ogum*, Benin, África, s/d. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 103:** Pierre Verger, *Eledé de Oxóssi, caçador da aldeia*, Benin, África, s/d. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 105:** Pierre Verger, *Festa de Oxóssi*, Benin, África, s/d. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 108:** Pierre Verger, *Yemanjá manifestada em candomblé da Bahia*, Salvador, Brasil, s/d. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 109:** Pierre Verger, *Transe*, Porto Príncipe, Haiti, 1948. Col. Fundação Pierre Verger, Salvador
- 112:** Jean-Loup Pivin, *Pierre Verger*, Bahia, Brasil, 1992
- 114:** Duane Michals, *A morte chega para a anciã*, 1969. MoMA, Nova Iorque
- 136:** Rosane de Andrade, *Gata*, Brasil, 1999