

## ANTROPOLOGIA E FOTOGRAFIA NO BRASIL: O INÍCIO DE UMA HISTÓRIA (1840-1970)<sup>1</sup>

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363)

ORCID

[orcid.org/0000-0002-9152-0903](https://orcid.org/0000-0002-9152-0903)

**FABIENE GAMA**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 91509-900 - [deptoas@ufrgs.br](mailto:deptoas@ufrgs.br)

### RESUMO

Este artigo trata do início da relação entre antropologia e fotografia no Brasil. O objetivo é sistematizar uma história da produção fotográfica de caráter etnográfico no país, entre meados do século XIX e meados do século XX, para fins didáticos. Ou seja, o artigo foca no período que antecede a institucionalização da disciplina no país e a criação dos primeiros núcleos de pesquisa dedicados à Antropologia Visual, na década de 1980. Ao mesmo tempo em que tais produções são organizadas, o texto aponta lacunas encontradas na história levantada, indicando importantes desdobramentos futuros. Trata-se, assim, de uma história a ser reconstruída que, ainda assim, vale a pena ser contada.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia;  
antropologia  
visual; autoria;  
história; Brasil.

1. Uma primeira versão deste texto foi elaborada para a Capacitação em Produção Fotográfica, oferecida para a equipe técnica do Departamento de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPI-Iphan), como parte da Formação para Gestão do Patrimônio Cultural no âmbito da Cooperação Sul, entre 2017 e 2018. Agradeço a toda a equipe do DPI-Iphan e, em especial, a Ivana Medeiros Pacheco Cavalcante pelo apoio na pesquisa e produção deste artigo; assim como a toda a equipe do Projeto de Pesquisa “Antropologia, Fotografia e Patrimônio Imaterial no Brasil: uma perspectiva de gênero”, atualmente em curso no Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Navisual-UFRGS): Marielen Baldissera, Debora Wobeto, Karen Käercher, Luisa Pitanga, Thyanne Freitas, Dienifer Medinger, Fernanda Zepka, Priscilla Ceolin e João Ribeiro.

## ABSTRACT

This paper discusses the outset of the relationship between anthropology and photography in Brazil, aiming to systematize, for educational purposes, a history of the photographic production of an ethnographic character produced in the country from mid-19th to mid-20th century. That is, a timeframe prior the institutionalization of the discipline in Brazil, and the creation of the first research centers for Visual Anthropology, in the 1980s. Simultaneously to organizing such productions, we point gaps in the traced history that indicate important future developments. Thus, this paper addresses a story to be reconstructed that, even so, is worth telling.

## KEYWORDS

Photography; Visual anthropology; Authorship; History; Brazil.

Uma representação fotográfica nunca é apenas uma ilustração. É a representação material, o produto aparentemente estabilizado de um processo de trabalho. E é o lugar para a construção e representação da diferença social. Compreender uma visualização é, assim, indagar-se sobre sua autenticidade [seu caráter de prova] e sobre o trabalho social que produz. É notar seus princípios de exclusão e inclusão, para detectar os papéis que disponibiliza, para compreender a maneira como são distribuídos, e para decodificar as hierarquias e as diferenças que naturaliza. E é também analisar as maneiras como as autorias são construídas ou camufladas. (Fyfe e Law 1988, 1)

## INTRODUÇÃO

Como já apontaram Barbosa e Cunha (2006), a constituição do campo da antropologia visual é algo que vem sendo discutido pelo menos desde a década de 1950. E não há unanimidade em relação ao termo que designaria este campo. Alguns utilizam “antropologia visual”, outros, “antropologia da imagem”, “antropologia audiovisual”, “antropologia da imagem e do som” etc. As diferentes nomenclaturas guardam em si diferentes debates sobre a imagem, seja pensando ela como artefato cultural, seja como linguagem, instrumento ou método de pesquisa. Chamarei aqui de antropologia visual esta forma de ver o mundo e produzir conhecimentos por meio de imagens, que se ocupa de questões éticas, metodológicas, interpessoais e de representações sociais.



A história da Antropologia Visual já foi escrita e analisada por diversas autoras e autores, brasileiros e estrangeiros (Heider 1995, Banks e Morphy 1997, Costa 2005, Samain 2005a; 2005b, Barbosa e Cunha 2006, Pink 2007a; 2007b). Alguns refletiram sobre pinturas, outros sobre filmes e vídeos (Crawford e Simonsen 1992, Henley 1999, Caiuby Novaes et. Al 2017), fotografias (Kossoy, 1980; 2002, Becker 1996a, Edwards 1996; 2016, Pinney 1996, Guran 2012), desenhos (Kuschnir 2016) etc. Alguns focaram no uso das imagens em pesquisas antropológicas como fonte de informação (Barros e Strozenberg 1992), outros como linguagem (Guran 2002), outros como método (Collier Junior 1973, Menezes 1987, Becker 1996b, Kossoy 1999, Caiuby Novaes 2008; 2012). Alguns olharam para a produção norte-americana e européia (Hockings 1975), outros para a indiana (Pinney 1998), outros para a brasileira (Kossoy e Carneiro 1994, Monte-Mór 1995). Os estudos são múltiplos e seus focos também.

No que diz respeito à produção brasileira, os estudos têm se dedicado a refletir sobre a produção audiovisual nacional e também estrangeira. Diversos livros, artigos, teses e dissertações já foram escritos no campo da antropologia visual. A maior parte dos textos foca no contexto internacional de desenvolvimento da área (Peixoto 1999), na história da institucionalização da disciplina no país (Eckert e Rocha 2016) ou na produção audiovisual de antropólogos(as) (Gonçalves 2008). Um ou outro texto trata da produção de um fotógrafo específico (Samain 1995; 2004, Tacca 2001; 2011, Segala 2005, Mauad 2009, Angotti-Salgueiro 2014, Espada 2014) ou de uma instituição (Costa 2016a; 2016b). Alguns falam da relação entre a Antropologia e a Fotografia (Samain 2005a; 2005b, Caiuby Novaes 2015).

Mas, apesar do crescente número de publicações acadêmicas dedicadas a ensaios fotográficos,<sup>2</sup> ainda há pouco conhecimento entre os pesquisadores não especialistas sobre como construir narrativas fotográficas antropológicas. Muitos autores sistematizaram teoricamente

2. Cf., por exemplo, os periódicos *Anuário Antropológico*, *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, *Cadernos de Campo*, *Mindaú*, *Iluminuras* e *Fotocronografias*, para citar apenas alguns exemplos nacionais.

seu uso na pesquisa (Godolphim 1995, Guran 2000, Achutti 2004, Koury 2006). Mas não há, ainda, uma única publicação que tenha se dedicado a organizar a história da produção fotográfica no campo da antropologia visual brasileira. Tal fato tem grande impacto tanto na compreensão do desenvolvimento da prática no país quanto na constituição de exemplos concretos sobre as possibilidades do uso da fotografia na pesquisa antropológica.

Ainda que hoje fotografias sejam facilmente produzidas por câmeras fotográficas e *smartphones*, e que seja raro encontrar um antropólogo que não registre imagens em campo, na maior parte das vezes esta produção fica restrita a blogs pessoais ou serve como instrumento para acessar a memória no retorno dos trabalhos de campo, junto aos diários e cadernos de notas. A sistematização e a publicação das imagens produzidas em pesquisas antropológicas ainda são pouco realizadas. A maioria dos pesquisadores não sabe como fazer ou produzir “fotografias eficientes”, como diria Guran (2000). Ou seja, não é capaz de demonstrar de forma clara, por meio da “boa utilização da linguagem fotográfica” (idem), o conteúdo antropológico desejado.

Mesmo os antropólogos que sabem fotografar frequentemente se sentem inseguros em relação ao potencial das imagens em apresentar conteúdos ou mesmo narrativas etnográficas, sustentando-as essencialmente em explicações verbais. Uma utilização complementar das linguagens, como apontada por Mitchell (2002), ainda é restrita a poucos praticantes especialistas, que buscaram de forma individual formações complementares no campo de fotografia (Peixoto 2019). Assim, é urgente o investimento na sistematização do que já foi produzido e do modo como vêm sendo produzidas as imagens antropológicas no país.

### **O INÍCIO DE UMA HISTÓRIA: REGISTROS NO SÉCULO XIX**

Este artigo foca no início da relação entre a antropologia e a fotografia no Brasil, a fim de construir uma história da prática fotográfica de caráter etnográfico no país. Pois, se desde as primeiras expedições etnográficas e viagens de campo antropólogos levaram consigo equipamentos fotográficos para registrar os povos vistos como exóticos, muitas dessas imagens permanecem desconhecidas do grande público.

Já em 1840, apenas um ano após a invenção do Daguerreótipo, o primeiro equipamento fotográfico, foi registrada a primeira fotografia na América Latina. A imagem feita por Louis Comte documentou o Paço Imperial, no Rio de Janeiro, sede dos governos da Colônia e do Império naquele momento (Martins e Figueiredo 2017).



FIGURA 1  
Paço Imperial.  
Foto: Lois  
Comte, 1840.<sup>3</sup>

D. Pedro II foi o primeiro brasileiro a tirar uma fotografia e um importante incentivador da prática no país. A imagem da Figura 2, um retrato dele feito por Marc Ferrez em 1885, revela algumas das estratégias utilizadas à época para a construção de um real imaginado. Atrás do fotografado, vemos um fundo falso colocado para limpar as informações do ambiente, valorizando o personagem. O imperador está sentado em uma cadeira, que oferece o apoio necessário para permanecer estático durante o longo tempo de exposição para registro da imagem.

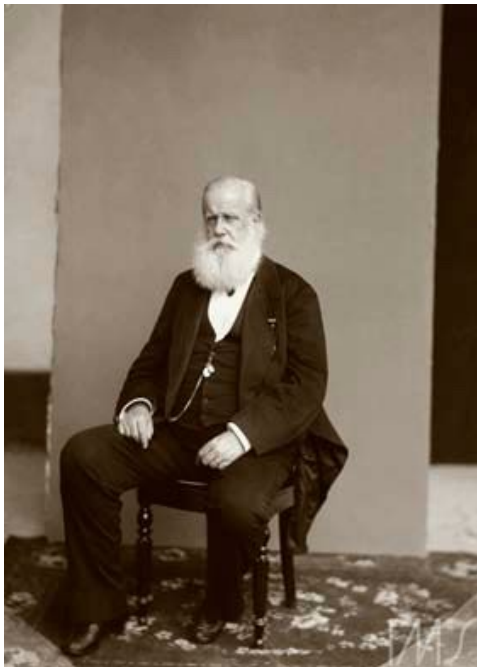


FIGURA 2  
D. Pedro II. Foto:  
Marc Ferrez, 1885.  
Acervo: Instituto  
Moreira Salles.

3. As imagens apresentadas neste artigo foram encontradas em diversos acervos e sites da Internet, tais como os da Biblioteca Nacional, do Museu do Índio, da Enciclopédia Itaú Cultural, do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTIC) e Instituto Moreira Salles (IMS).

Em 1839, pouco antes da primeira imagem registrada no Brasil, eram necessários cerca de quinze minutos de exposição sob forte luz solar para se obter uma imagem fotográfica. Por isso, retratos de pessoas em movimento eram impossíveis de serem feitos. Mas já na década de 1840, a estabilidade da imagem e a sensibilidade da placa foram reforçadas, e o tempo de exposição para registro de uma foto diminuiu significativamente, para cerca de um minuto. Mais tarde foram desenvolvidas lentes maiores e mais luminosas, melhorando o registro de imagens. Mas, para a produção de retratos, as pessoas ainda permaneciam sentadas ou apoiadas em suportes que as ajudavam a ficar imóveis por longos períodos de tempo. Imagens como a de D. Pedro II, portanto, eram muito comuns. E, dependendo de quem era fotografado, acabavam por descontextualizar ou até mesmo exotizar a pessoa fotografada.

Uma das primeiras fotografias de caráter etnográfico feitas no Brasil foi produzida por Arsênio da Silva, fotógrafo e pintor pernambucano. A imagem da Congada foi realizada no Rio de Janeiro em 1865 e também apresentava uma cena montada, com composição bem organizada.



FIGURA 3  
Congada. Foto:  
Arsênio da Silva,  
1865. Acervo:  
Biblioteca  
Nacional.

Diversos fotógrafos, brasileiros e estrangeiros, registraram cenas do cotidiano das grandes cidades no país no século XIX, assim como africanos escravizados e indígenas em seu “habitat natural”. As imagens da escravidão e dos indígenas na floresta despertavam grande curiosidade no exterior e eram comercializadas como *cartes de visite*. Elas eram produzidas em estúdios fotográficos, mas também *in loco*.

Para conhecer o interior do país e suas populações – em especial indígenas –, diversas expedições foram realizadas. Em 1875, por exemplo, Marc Ferrez atuou como fotógrafo da Comissão Geográfica e Geológica do Império. Com esse trabalho, ele viajou e documentou diversas regiões do país, percorrendo grande parte do rio São Francisco, do recôncavo e do litoral baiano, além de Pernambuco e de algumas regiões amazônicas. Neste trajeto, Ferrez fotografou alguns índios Botocudo, utilizando instrumentos de medição antropométrica.



FIGURA 4  
Índio Botocudo do  
sul da Bahia. Foto:  
Marc Ferrez, 1875.  
Acervo Instituto  
Moreira Salles.

Em seu estúdio fotográfico, mas também nas ruas, Ferrez registrou diversos retratos e cenas do cotidiano brasileiro da segunda metade do século XIX e do início do século XX. Fotografou também a família imperial e a reurbanização empreendida pelo prefeito do Rio, Pereira Passos. Militão de Azevedo, nesse mesmo período, abriu um estúdio em São Paulo e fotografou personalidades como Castro Alves, Joaquim Nabuco, D. Pedro II e a imperatriz Teresa Cristina. Ele também ficou reconhecido como fotógrafo que documentou a população negra de São Paulo, não como escravos, mas como cidadãos comuns. Augusto Malta, por sua vez, foi nomeado o fotógrafo oficial do Distrito Federal (na época, o Rio de Janeiro), em 1903. E registrou diversas imagens da vida urbana, da arquitetura, de manifestações culturais e das transformações pelas quais passavam a cidade. Documentou a demolição do Morro do Castelo, a Revolta da Vacina, a inauguração da Avenida Central (hoje Rio Branco) e do Cristo Redentor, entre outros.

Alguns anos antes, entre 1867 e 1868, o fotógrafo alemão Christoph Albert Frisch, em expedição ao Amazonas, produziu cerca de cem fotografias

– as primeiras na região. Para produzir suas imagens, Frisch levou seu estúdio para a floresta a fim documentar os indígenas em seu ambiente. E para vencer as limitações técnicas da época, em especial os longos tempos de exposição, ele fotografava a paisagem separada do retrato, feito em um fundo neutro e, posteriormente, juntava e retocava as imagens a fim de apresentar cenas verossímeis.



FIGURAS 5-7  
Fotografias de  
Christoph Albert  
Frisch, 1867-1868.  
Acervo Instituto  
Moreira Salles.



As estratégias de Frisch, como a foto encenada, as múltiplas exposições e a fotomontagem aparecem em trabalhos de muitos artistas visuais contemporâneos. A fotógrafa Claudia Andujar, por exemplo, produziu diversos retratos posados dos Yanomami em seu trabalho “Marcados”. Já Sebastião Salgado, em recente projeto na Amazônia, produziu fotografias dos Korubos em um estúdio montado na floresta, com fundo preto, onde ele dirigiu e iluminou as cenas a fim de destacar as pessoas fotografadas do meio em que viviam. Retratos altamente retocados, com pinturas sobre as imagens, também foram muito produzidos por fotógrafos populares no Nordeste do Brasil.

Já entre 1898 e 1900, outros alemães, Hermann Meyer e Theodor Koch-Grünberg documentaram extensivamente sua Expedição ao Xingú. As imagens mostravam objetos de uso cotidiano e artefatos, fotografados em fundo branco, em diferentes ângulos. Alguns indígenas apareciam em cenas cotidianas e em fotos de grupos, feitas para mostrar a aldeia. As imagens de Koch-Grünberg foram publicadas na forma de atlas tipológico em *Indianertypen aus dem Amazonasgebiet (Tipos de índios da região amazônica)*, em 1906, e no quinto volume de *Vom Roraima Zum Orinoco*, em 1923. E algumas de suas narrativas sobre mitos indígenas acabaram sendo referidas por Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928).

Mas as mais importantes expedições realizadas no país foram aquelas comandadas pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, a partir de 1890, emblemáticas pela quantidade de material etnográfico e iconográfico produzido. Elas resultaram nas primeiras políticas indigenistas no Brasil, como a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em 1910.

#### A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX



FIGURA 8  
Autorretrato com  
os Paresi. Foto:  
Major Thomaz  
Reis. Acervo:  
Museu do Índio.

O principal fotógrafo e documentarista da Comissão Rondon foi o Major Luiz Thomaz Reis, que se tornou o coordenador da Secção de Cinematographia e Photographia do SPI (Tacca 2001). Em expedição à Serra do Norte, com o marechal Rondon e o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, em 1912, ele produziu uma série de imagens sobre indígenas que influenciaram o trabalho de importantes antropólogos, como Luiz de Castro Faria e Claude Lévi-Strauss (Faria 2001).



FIGURA 9  
Claude e Dina  
Lévi-Strauss, no  
Mato Grosso,  
entre 1935-  
1936. Acervo:  
Musée du Quai  
Branly.

Castro Faria e Lévi-Strauss também realizaram uma expedição à Serra do Norte duas décadas depois, em 1938, numa viagem que ficou conhecida como Expedição Lévi-Strauss. Tal expedição foi extensivamente fotografada pelo casal Claude Lévi-Strauss e Dina Dreyfus, mas também pelo próprio Luís de Castro Faria. De Lévi-Strauss conhecemos poucas fotografias, algumas publicadas no livro *Tristes trópicos* (1955). Suas reflexões conceituais estavam totalmente apartadas da sua produção imagética.



FIGURA 10  
Mulher Kadiwéu.  
Foto: Claude  
Lévi-Strauss,  
1935. (Publicada  
em Lévi-Strauss,  
Claude.  
*Tristes Trópicos*.  
São Paulo:  
Companhia  
das Letras,  
1996 [1955].)

Já as fotografias de Castro Faria foram recentemente publicadas no livro *Um outro olhar: diário da Expedição à Serra do Norte* (2001). Nele, descobrimos que, ao viajar com Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss para a Serra do Norte, Castro Faria buscava refazer os passos de Roquette-Pinto que, algumas décadas antes, também documentou a região acompanhando a Comissão Rondon.

Castro Faria, que na época estagiava no Museu Nacional no Rio de Janeiro, do qual décadas mais tarde se tornaria diretor, entrou para a expedição por intermédio de Heloisa Alberto Torres, diretora do museu. Foi ela quem o apresentou a Rodrigo de Melo Franco e Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo naquele momento. Próximo ao casal,<sup>4</sup> foi Andrade quem conseguiu a autorização do governo para que eles realizassem sua expedição à Serra do Norte, além de mediar a participação de Castro Faria nela. A relação entre Castro Faria, Mário de Andrade e Rodrigo de Melo Franco teve, nas décadas seguintes, grande impacto nas políticas públicas do patrimônio cultural no país (Simão 2009).



FIGURAS 11-12  
Fotografias de  
Castro Faria na  
Expedição à Serra  
do Norte, 1938.  
Acervo: Museu de  
Astronomia e  
Ciências Afins -  
MAST/MCTIC.

4. Dina Dreyfus trabalhou com Mário de Andrade na Sociedade de Etnografia e Folclore, como desenvolverei mais adiante.

FIGURA 13  
Claude Lévi-  
Strauss  
fotografando na  
Serra do Norte.  
Foto: Castro Faria,  
1938. Acervo:  
Museu de  
Astronomia e  
Ciências Afins -  
MAST/MCTIC.



As fotografias produzidas por Castro Faria nesta expedição eram imagens de objetos e modos de fabricá-los, seus usos no cotidiano e em rituais, a vida na natureza etc. Como a fotografia ainda era vista como registro do real, discussões sobre linguagem, pontos de vista ou ângulos não estavam presentes. As imagens eram, elas mesmas, artefatos de museus.

As fotografias registradas por Castro Faria, Roquette-Pinto e Major Reis influenciaram as representações dos índios no Brasil, documentados nesse período como forma de preservar sua memória e vestígios de grupos ameaçados de extinção. Essas imagens e aquelas produzidas por Darcy Ribeiro, Heinz Forthmann e Harald Schultz entre 1949 e 1951 no âmbito do SPI formaram o imaginário sobre grupos indígenas e sobre a fotografia antropológica no Brasil (Costa 2016a).

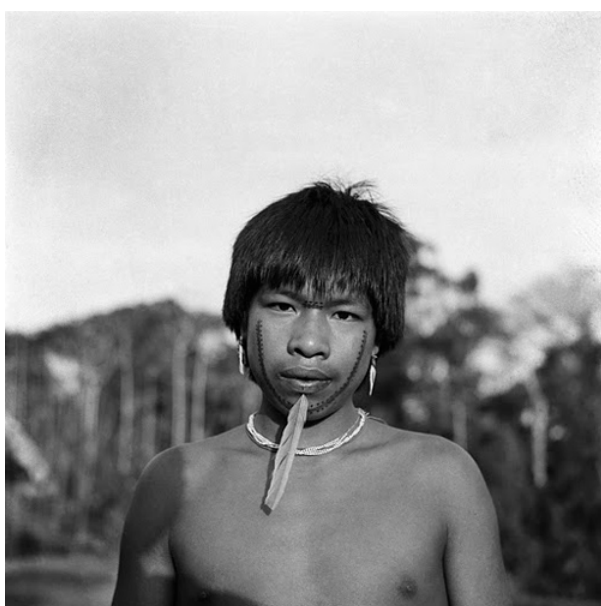


FIGURA 14  
Índio Urubu-  
Kaapor, Maranhão.  
Foto: Darcy  
Ribeiro, 1957.

Em 1948, dez anos após a Expedição de Lévi-Strauss à Serra do Norte, Darcy Ribeiro entrou para o SPI e se casou com Berta Gleizer. Nesse mesmo ano, ambos embarcaram em uma viagem de oito meses para realizar trabalho de campo entre os índios Kadiwéu, Kaiwá, Terena e Ofaié-Xavantes do sul do Mato Grosso. Segundo Gleizer, além da formação universitária, ela aprendeu antropologia com Darcy Ribeiro nessa viagem e datilografando seus manuscritos de 1948 a 1974. (Fundação Darcy Ribeiro, 2009).



FIGURA 15  
Berta Ribeiro.  
Fotografia: Darcy  
Ribeiro. Acervo:  
Museu do Índio.

Além de datilografar os manuscritos de Ribeiro, de acordo com o antropólogo Roque Laraia,<sup>5</sup> Berta Gleizer também fotografou bastante, mais do que o próprio Darcy. A maioria de suas imagens, contudo, é desconhecida do grande público. Armazenadas no Memorial Darcy Ribeiro, na Universidade de Brasília, elas não estão disponíveis para consulta. Algumas fotografias da viagem fazem parte do acervo do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, mas apresentam autorias duvidosas. Uma imagem do próprio Darcy Ribeiro, que visivelmente não é um autorretrato, aparece como de sua autoria, por exemplo.

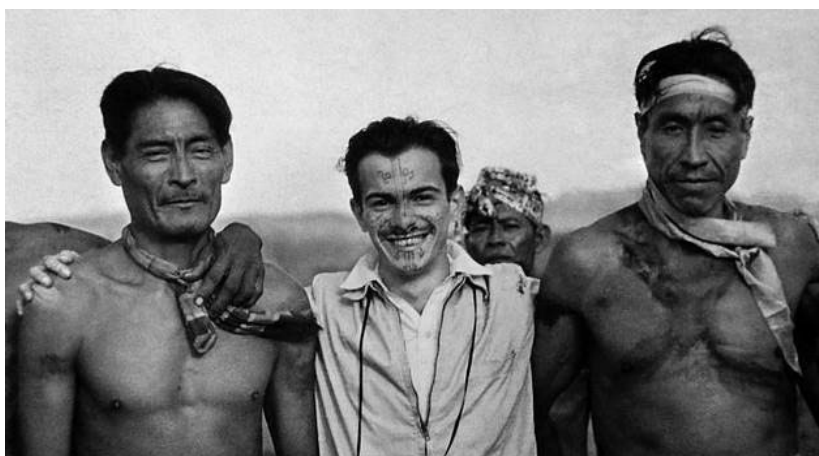


FIGURA 16  
Darcy Ribeiro  
com indígenas  
Kadiwéu. Foto:  
sem autoria.  
Acervo: Museu  
do Índio.

5. Em entrevista a mim, concedida em 10 de novembro de 2017.

Os livros de Berta Ribeiro apresentam apenas algumas de suas fotografias, mas apontam claramente a importância do uso de imagens em sua pesquisa. Berta publica muitas imagens, de diversos tipos e diversas autorias.

A ausência de referências a autorias de fotografias produzidas por mulheres que viajavam com seus maridos nesse período, como acontece com Dina Dreyfus e Berta Ribeiro, parece estar relacionada à falta de referências a trabalhos de antropólogas mulheres de forma mais geral, como apontou Corrêa em “A natureza imaginária do gênero na história da antropologia” (1995). A autora resume seu texto da seguinte maneira:

Tendo como pano de fundo uma pesquisa mais abrangente sobre a história da antropologia no Brasil, este texto sugere que a trajetória de algumas personagens femininas dessa história põem em xeque a suposta impermeabilidade das categorias masculino/feminina no sistema de classificações de gênero. Quando seres socialmente definidos como parte da cena privada são encontrados na cena pública, a ambiguidade de sua posição os coloca numa categoria anômala, como integrantes de uma espécie de “natureza imaginária”. (Corrêa 1995, 109)

O texto inicia com o caso de Dina Dreyfus, que fotografou, filmou<sup>6</sup> e ofereceu formações sobre o registro de imagens para pesquisa no Brasil:

Durante quatro anos procuramos por Dina Lévi-Strauss que, se não era uma celebridade na história da antropologia, também não era uma desconhecida. Acho que o primeiro a mencioná-la foi Egon Schaden, em seu depoimento, e depois encontramos mais referências sobre ela no livro de Lélia Gontijo Soares e Suzana Luz sobre a Sociedade de Etnografia e Folclore, criada por Mário de Andrade e da qual ela foi secretária. Aí estão reproduzidos em fac-símile os Boletins da Sociedade e faz-se menção a um livro de Dina – *Instruções práticas para pesquisas de antropologia física e cultural* (1936) – e à sua chegada: “...Dina Lévi-Strauss, professora *agregée* da Universidade de Paris e egressa dos quadros do Museu do Homem. Ela acompanha o seu marido, Claude Lévi-Strauss, no Brasil, contratado como professor de sociologia da recém criada Universidade de São Paulo” (cit., p. 7). Na enorme correspondência de Mário de Andrade, ela raramente aparece, e quando aparece é nas notas de seus interlocutores, subsumida na categoria “o casal Lévi-Strauss”, quando não simplesmente como “a mulher de Lévi-Strauss”. É assim também que se refere a ela com frequência o filósofo francês Jean Maugué em sua autobiografia: “Lévi-Strauss et sa femme”. (Ibid.)

6. Alguns dos filmes produzidos pelo casal Lévi-Strauss estão disponíveis on-line, em plataformas como o YouTube.

Tal problema é retomado por Portela (2019), em artigo recente:

Dina Dreyfus é conhecida no Brasil – quando o é – por ter sido esposa de Lévi-Strauss, e, quando muito, por ter participado da Missão Pesquisas Folclóricas ou da fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore no Brasil, ao lado de Mário de Andrade, na década de 1930. Pouco se sabe sobre sua trajetória após seu retorno à França. Ao iniciar minha pesquisa sobre Dreyfus, tive acesso às informações relativas ao período em que morou no Brasil, reunidas por pesquisadores que, como Mariza Côrrea, Luísa Valentini, Mariana Sombrio e Luis Donisete Grupioni, contribuíram para nos informar sobre a relevância do seu trabalho e a paradoxal invisibilidade tecida pela historiografia das ciências sociais a seu respeito. (Portela 2019, 331)

Essa barreira é ampliada no caso de mulheres que, em decorrência do casamento, mudaram seu sobrenome, assumindo o do marido:

A mudança nos sobrenomes é uma das características peculiares às cientistas mulheres, e esse costume foi muitas vezes responsável pela invisibilidade e desvalorização de suas trajetórias profissionais. Ao serem renomeadas, essas mulheres tornavam-se simbolicamente esposas em primeiro lugar e eram também consideradas por seus contemporâneos com base nisso. Na década de 1930, houve uma intensificação no número de pesquisadores que chegavam ao Brasil acompanhados de suas esposas, já que até então o mais comum era que os viajantes viessem sós. (Sombrio 2018, 91)

Dina Dreyfus ministrou, em 1936, um Curso de Etnografia no Departamento de Cultura do Estado de São Paulo. O curso tinha como finalidade “iniciar folcloristas nos trabalhos de campo” (Lima 2004) e, nele, Dreyfus ensinava, entre diferentes técnicas etnográficas, a fotografia. O curso foi “organizado sob bases eminentemente práticas” (Shimabukuro, Botani e Azevedo 2004, 6), com o objetivo de formar os folcloristas para as futuras viagens. Sobre o curso, em sua aula inaugural, Mário de Andrade disse:

Não foi ao acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima, pensativo, diante da facilidade, da levianidade detestável, da ausência, muitas vezes total, de orientação científica, que domina a pseudo-etnografia brasileira [...]. E é principalmente nisto, na colheita da documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros etnográficos é falsa [...]. Colher, colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nossos estudos etnográficos; e num sentido eminentemente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia. (Andrade 1936 apud Shimabukuro, Botani e Azevedo 2004, 6)

O curso tinha pretensões de oferecer recursos para “colher cientificamente” o patrimônio imaterial brasileiro. Registrar algo cientificamente, neste momento, significava colher dados com a maior objetividade possível. Estas indicações seguem os padrões daquelas que Andrade propôs para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) alguns anos depois. Deyfus também publicou mensalmente, entre 1937 e 1938, em seis números do Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore, as “Instruções de folclore”. Elas foram organizadas com a intenção de “ensinar os processos de colheita e chamar atenção dos novos pesquisadores para a cultura material e a vida social” (Ibid., 8).

Desenvolverei algumas reflexões sobre essa formação a seguir. Por hora, gostaria de ressaltar que, apesar do seu empenho em formar pesquisadores para o registro de imagens sobre a cultura, o folclore e os artefatos no Brasil, as imagens de Dina Dreyfus, assim como as de Berta Gleizer e de muitas outras antropólogas, seguem pouco conhecidas.

#### **PRIMEIRAS FORMAÇÕES, O FOLCLORE, O PATRIMÔNIO E AS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS**

FIGURAS 17-18  
“O tapuio de Santarém/31 de maio, 1927” e “Salinas/Macau, 1929”. Fotos: Mário de Andrade. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros (IESB-USP) [Disponível no CD-Rom Mário de Andrade “Os Diários do Fotógrafo” incluído no livro: Andrade, Mário de. O turista aprendiz. Brasília, DF: Iphan, 2015.

No que diz respeito ao folclore e ao patrimônio imaterial, Mário de Andrade foi um importante pesquisador e dinamizador. A partir de 1927, já destaque no Modernismo, ele realizou duas expedições etnográficas para o Norte e Nordeste do país. Primeiro para a Amazônia, em seguida para o Nordeste, fotografando com sua câmera Kodak danças e músicas dessas regiões.

Em suas viagens, ele elaborou uma espécie de “diário das imagens”, registrando informações a cada clique – data, lugar, personagens, situações, horário, posição do sol, abertura do diafragma. Essas informações eram complementadas com as legendas que inseria no verso das fotos, após reveladas em São Paulo. Ele produziu 902 imagens, sendo 529 na primeira viagem e 373 na segunda. São imagens do patrimônio histórico e artístico, material e imaterial, além de tipos físicos e formas de trabalho; algumas registradas sequencialmente.





Com o Modernismo, o folclore passou a ser visto como a verdadeira essência da brasilidade e se tornou o centro de interesse das Ciências Sociais, que nasciam no país naquela época. Em 1936, ano em que participou da elaboração do anteprojeto de criação do SPHAN, Mário de Andrade convidou Dina Dreyfus para ministrar um Curso de Etnografia no Departamento de Cultura do Estado de São Paulo (1935-1938). Em seguida, os dois criaram a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939), que enviou um grupo de pesquisadores ao Norte e ao Nordeste do Brasil no mesmo ano em que o casal Lévi-Strauss realizava sua Expedição à Serra do Norte, em 1938, para uma viagem que durou cinco meses e ficou conhecida como Missão de Pesquisas Folclóricas.

A missão, dirigida por Luís Sala, ex-aluno do Curso de Etnografia, tinha como objetivo recolher documentos, indumentárias e gravar, fotografar e filmar músicas, danças, festas populares e ritos religiosos das regiões, como o coco e o bumba-meu-boi, assim como cerimônias indígenas. Desse modo, de fevereiro a julho daquele ano, a missão passou por mais de trinta cidades nos estados de Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará.

A missão produziu um registro pioneiro de manifestações culturais no país: 1.299 fonogramas com o total de 33 horas de gravações, 853 objetos (instrumentos musicais, trajes, estátuas etc.), 21 cadernos de campo (cerca de cem páginas com notas sobre músicas, danças, arquiteturas e costumes da região) e mais de seiscentas fotografias e quinze filmes.



FIGURAS 19-22  
Imagens da  
Missão de  
Pesquisas  
Folclóricas. Fotos  
sem autoria, 1938.  
Acervo: Instituto  
de Estudos  
Brasileiros (IESB-  
USP) [Disponível  
no CD-Rom  
Mário de Andrade  
“Os Diários do  
Fotógrafo” incluído  
no livro: Andrade,  
Mário de. O turista  
aprendiz. Brasília,  
DF: Iphan, 2015.5]

Ela foi um investimento que surgiu a partir de outras viagens que Mário de Andrade fez para o interior do país, na busca por uma identidade nacional. Em suas viagens, Andrade procurava uma arte genuinamente brasileira e, com este objetivo, passou a estudar construções civis e religiosas em Outro Preto e as obras de Aleijadinho, interessado especialmente em Minas Gerais, aonde chegou pela primeira vez em 1919. Como Aleijadinho (Minas Gerais), o mestre Valentim (Rio de Janeiro) e os santeiros Chagas e Domingos Pereira (Bahia) passaram a ser considerados pelo escritor representantes de uma arte original, insubmissa aos padrões lusos.

Compartilhando das inquietações de Mário de Andrade, em 1924, um grupo de modernistas também viajou a Minas Gerais, para assistir às cerimônias da Semana Santa e pesquisar “os fundamentos da brasilidade”. Da caravana, que ficou conhecida como Viagem da Descoberta do Brasil, participaram modernistas como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que se destacaram na célebre Semana de Arte Moderna de 1922. Mário de Andrade fotografou bastante, tanto nessa viagem quanto na que realizou a Minas Gerais, em 1919, e naquelas que ficaram conhecidas como Viagens Etnográficas, entre 1927 e 1929. Nestas, documentou suas impressões acerca da paisagem, da população e da cultura das regiões por onde passava.



FIGURA 23  
Mercado Ver-  
o-Peso, Belém  
(Pará). Foto:  
Mário de Andrade.  
Acervo: Instituto  
de Estudos  
Brasileiros da  
Universidade  
de São Paulo  
(IEB-USP), 1927.

Essas viagens e o movimento modernista marcaram profundamente a fotografia produzida no Brasil e o ideal de representação do patrimônio nacional, como vemos, por exemplo, no trabalho do fotógrafo Marcel Gautherot. De acordo com Turazzi, foi Mário de Andrade quem instaurou no SPHAN “o que poderíamos chamar de ‘uma política de documentação fotográfica’ das manifestações culturais, históricas e artísticas, populares e eruditas, edificadas e não edificadas que constituíam a

identidade do Brasil e, por conseguinte, formariam através da iconografia uma visão do seu patrimônio” (Turazzi 1998, 14). De acordo com Segala (2005, 78),

Em cartas a Rodrigo Mello Franco (1936-1945), Mário de Andrade sublinha, por diversas vezes, a importância da fotografia como documentação comprovante nos processos de inventário e nas recomendações de tombamento e restauração das “obras de arte patrimonial”. Indica a necessidade de a instituição contar com um “serviço intensivo de fotografia”, um trabalho profissional bem instruído que precisasse informações para estudos comparativos “na reconstituição de monumentos da nação”. Insiste na idéia de um acervo cumulativo – “um arquivo central único de negativos” – que objetivasse, por operações seletivas e de transcrição, o repertório valorado de bens culturais do país.

Em 1940, após trabalhar em projetos ligados ao Museu de Etnografia do Trocadéro e da construção e instalação do Museu do Homem, em Paris, Marcel Gautherot estabeleceu residência no Rio de Janeiro. Na cidade, conheceu Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do recém-criado SPHAN, e passou a frequentar intelectuais modernistas e a trabalhar para a instituição.

Entre as décadas de 1940 e 1950, foi contratado pelo SPHAN e pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgãos distintos à época, para desenvolver as documentações de seus projetos de pesquisa, preservação e difusão (Segala 2005). Com formação em arquitetura e influenciado pelos modernistas,

o fotógrafo busca nas paisagens, nas comemorações e na vida cotidiana, na história vivida das ruas, o equilíbrio minucioso das formas, o jogo com a profundidade de campo e o movimento, o registro calculado das luzes. Previsualiza o momento particular em que as disposições do quadro sintetizam como trama gráfica e representação o acontecimento. (Segala 2005, 74)

A formação fotográfica de Gautherot, contudo, foi moldada no Museu do Homem, onde ele participou do projeto de reorganização das exposições etnográficas, sob direção de Paul Rivet (1937-1938). Estimulado pelos debates que ocorriam no museu sobre os modos de representação dos outros povos e as relações entre arte e etnografia, Gautherot decidiu viajar para o México em 1936 para realizar alguns ensaios fotográficos. Nesse mesmo ano, Pierre Verger também fotografou o país, e ambos publicaram suas fotos na França. Em 1939, quando Gautherot chegou ao Brasil, ele buscava explorar aspectos paisagísticos e humanos a fim de enviar imagens para a coleção do museu francês: “Define sua atividade como exercício de ‘fotjournalismo científico’, pela atenção que dá aos detalhes da vida social observada, às instruções da pesquisa etnográfica” (Segala 2005, 77).

Com Verger, que chega ao país em 1946, Gautherot fotografou as diversas regiões do Brasil, registrando a arquitetura, os “tipos sociais” e as obras de Aleijadinho, como os Profetas, Os Passos da Paixão e as Capelas Votivas.

FIGURA 24  
Profeta Isaías.  
Escultura de  
Aleijadinho.  
Congonhas (MG).  
Foto: Marcel  
Gautherot,  
1942. Acervo  
Instituto Moreira  
Salles.



FIGURA 25  
Via Crucis,  
Passos da Paixão.  
Escultura de  
Aleijadinho.  
Santuário  
Diocesano do  
Bom Jesus de  
Matosinhos.  
Congonhas (MG).  
Foto: Marcel  
Gautherot, 1947.  
Acervo Instituto  
Moreira Salles.



FIGURA 26  
Profeta Habacuc.  
Escultura de  
Aleijadinho.  
Santuário do  
Bom Jesus de  
Matosinhos,  
Congonhas (MG).  
Foto: Marcel  
Gautherot, 1947.  
Acervo: Instituto  
Moreira Salles.



Com o objetivo de produzir inventários do mundo visível, as fotografias encomendadas pelo SPHAN eram minuciosamente estipuladas pela direção: dizia-se exatamente o que e como deveria ser fotografado. De acordo com Segala (2005, 79):

Gautherot viaja pelo país, produzindo, além dos registros sobre a arquitetura colonial e moderna, um repertório de imagens definido então, na geografia humana, como “tipos e aspectos” do país, em que as configurações sociais associam-se à paisagem e os espaços se redefinem como marcadores culturais (Figura 1). Destacam-se nessas compilações, dos “quadros humanos” – metonímias etnográficas – , exclusivamente cenas exemplares do trabalho, como mostrou Heliana Salgueiro. O fotógrafo alarga esse recorte já consagrado que essencializa grupos sociais, incluindo figurações novas, tipos de rua, artes e festas populares, devocionais e profanas (Figuras 2 e 3).

Vejamos as figuras às quais a autora se refere:



Figura 1 – Vaqueiro, Ilha Mexiana/PA, c. 1943. Colheita de carnaúba, Messejana/CE, 1950-1952. Limpeza de café, Itaquera, São Paulo/SP, c. 1943-1948. Garimpeiro, Tocantins/PA, c. 1944-1948. Vaqueiro, Ilha Mexiana/PA, c. 1943. Processamento de látex, Ilha de Marajó/PA, c. 1967-1970. Fotografias de Marcel Gautherot. Acervo do Instituto Moreira Salles.



Figura 2 – Procissão de Nosso Senhor dos Navegantes, Salvador/BA, c. 1940-1945. Fotografia de Marcel Gautherot. Acervo Instituto do Moreira Salles.



Figura 3 – Carnaval, Salvador/BA, c. 1965-67. Fotografia de Marcel Gautherot. Acervo do Instituto Moreira Salles.

FIGURAS 27-29  
Fotografias de  
Marcel Gautherot  
publicadas no  
artigo de Ligia  
Segala (2005).

Uma seleção dessas imagens foi publicada em 1950 em Paris, no livro intitulado *Brésil*, do qual participaram Gautherot e Verger. As séries sobre o folclore tiveram importância particular na produção do primeiro fotógrafo, sendo as do bumba-meu-boi, no Maranhão, e a do Reisado e Guerreiros, em Alagoas, especialmente emblemáticas, de acordo com Segala (2005). Com a produção dessas séries e por meio de Edison Carneiro, sociólogo e folclorista que passou a dirigir a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958, Gautherot se aproximou dos estudos sobre o folclore e do movimento folclórico.

Carneiro, por sua vez, criou a *Revista Brasileira de Folclore* e passou a patrocinar cursos de formação em estabelecimentos de ensino superior, estimulando a composição de documentários fonográficos e fotográficos no país.

O próprio Edison Carneiro, nas suas recomendações para a pesquisa do folclore, insiste sobre a importância desses “registros mecânicos” na construção etnográfica, na medida em que “constituem um documento vivo da observação. [...] A fotografia ilustrativa de aspectos do folclore deve ter sempre caráter dinâmico – um movimento, uma ação e não uma pose”. Desdobrando essa argumentação sobre a imagem – já afirmada, como já se viu, nos seminários de Mauss –, Carneiro defende uma idéia de folclore que se opõe às compilações inertes, às cristalizações do arcaico e do tradicional. (Segala 2005, 85)

Em suas viagens, Gautherot também fotografou as Cavalhadas, o Carnaval e o Círio de Nazaré. Suas fotos das figuras de proas de barcos do São Francisco foram publicadas na revista *O Cruzeiro*, contribuindo de maneira decisiva para a divulgação e valorização dessas obras, que, a partir de então, passaram a ser conhecidas como carrancas.



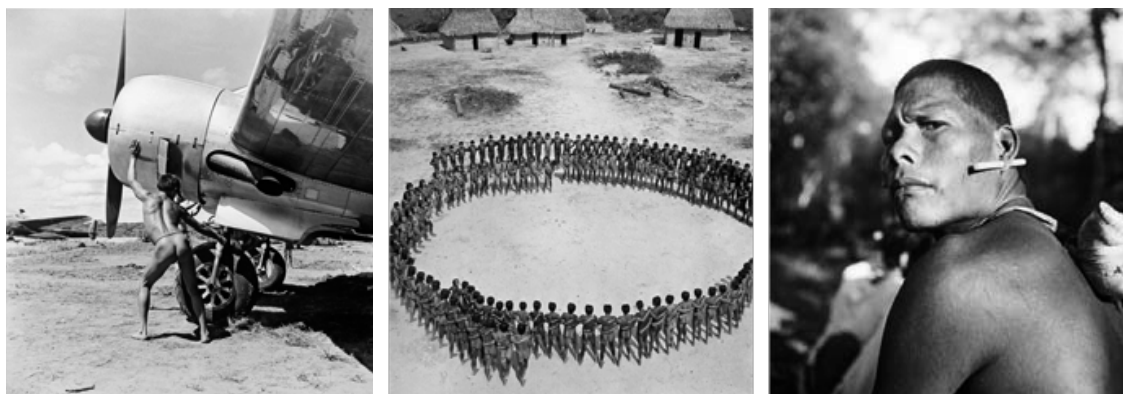
FIGURAS 30-33  
Fotografias de  
Marcel Gautherot.  
Acervo Instituto  
Moreira Salles.

É importante notar que as fotografias de Gautherot, assim como as de outros fotógrafos que retrataram o Brasil de 1930 e 1940 com o apoio de algumas instituições públicas, “recriam e estabilizam representações que vinham sendo escolhidas e convencionalizadas nas descrições textuais e iconográficas desde o século XIX” (Segala 2005, 92). Os “tipos regionais”, as festas populares e as relações entre homem e paisagem inspiravam-se em representações de trabalhos emblemáticos como *Sertões*, de Euclides da Cunha (1902) e *Rondônia*, de Roquette Pinto (1917), ou mesmo de projetos expositivos do Museu Nacional (Segala 2005).

Ainda que Pierre Verger tenha contribuído muito pontualmente com o SPHAN, ele teve influência singular na fotografia e na visualidade da instituição. Contratado por esta para registrar o patrimônio, ele fotografou principalmente a Bahia nas décadas de 1940 e 1950. Suas imagens, assim como as de Erich Hess, Marcel Gautherot, Herman Graeser e Harald Schultz, formam a maior parte do acervo fotográfico do Arquivo Central do atual Iphan, no Rio de Janeiro.

Assim como Gautherot, Verger também publicou imagens na revista *O Cruzeiro*, ícone da fotorreportagem e de uma nova linguagem fotográfica no Brasil, por mesclar narrativas textuais e visuais. E seus ensaios sobre o candomblé, na Bahia, e o Xangô, em Recife (1946-1951), tornaram-se os mais importantes. A revista, por sua vez, tinha em sua equipe nomes como José Medeiros, que documentou a Expedição Roncador-Xingu em 1949. Uma reportagem que influenciaria a formação de diversos antropólogos, como Roque Laraia.<sup>7</sup>

FIGURAS 34-36  
Imagens da  
Expedição  
Roncador-  
Xingu. Foto: José  
Medeiros Acervo:  
Instituto Moreira  
Salles, 1949.



7. Em entrevista a mim, concedida em 10 de novembro de 2017.

A Expedição Roncador-Xingu teve como objetivo realizar o reconhecimento oficial das áreas ocupadas pelos povos indígenas, mapear a região central do Brasil e abrir caminhos para conectá-la ao restante do país. Ela foi chefiada pelos irmãos Orlando, Cláudio e Leonardo Villas-Bôas, com apoio de Rondon, que na época era presidente do Conselho Nacional de Proteção aos Índios (1939). Um de seus mais importantes resultados foi a criação do Parque Indígena do Xingu, em 1961.

### A DÉCADA DE 1970 COMO PONTO DE INFLEXÃO E O REGISTRO FOTOGRÁFICO FEMININO

A partir da década de 1970, há uma expansão das documentações fotográficas em pesquisas etnográficas no país. A antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (Lisa-USP), documenta os Bororo; o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ) e o então fotógrafo Milton Guran<sup>8</sup> produzem uma série de fotografias no recém-criado Parque do Xingu.

FIGURA 37  
Velho Mario e seu neto, Aldeia do Meruri. Foto: Sylvia Caiuby Novaes, 1972.



FIGURA 38  
Crianças brincando com pneus, Aldeia do Meruri. Foto: Sylvia Caiuby Novaes, 1972.



FIGURA 39  
*Bokoojeba*, personagem dos ritos funerários, privativo do clã dos *Kie* e representado pelos homens do clã *Aroroe*. Aldeia do Córrego Grande. Foto: Sylvia Caiuby Novaes, 1973. [Publicada em *Mulheres, Homens e Heróis*, 1986, 188].



Caiuby Novaes, que algumas décadas depois criou o maior centro de pesquisa e formação em antropologia visual do Brasil, o Lisa, ligado ao Departamento de Antropologia da USP, tornou-se uma das mais importantes referências no campo, no país. Raro exemplo de uma antropóloga fotógrafa com reconhecimento nesta história da pré-institucionalização da disciplina no Brasil, ela é exceção, como apontou em entrevista,

8. Algumas décadas depois, em 1996, Milton Guran se doutorou em Antropologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), na França.



em março de 2012, a Peixoto (2019, 138):

Ganhei uma máquina fotográfica quando tinha cinco, seis anos. A vida inteira eu fotografei, e sempre gostei de cinema. Sempre gostei mais de fotografia. [...]. Fiz o mestrado em 1980 e o doutorado em 1990. Tanto meu mestrado como meu doutorado já têm muitas fotografias. E desde que comecei a pesquisar os Bororo, em 1970, sempre fotografei em pesquisa. E muito! Rapidamente descobri que a fotografia era um elemento fundamental para estabelecer contato e para discutir com os Bororo os temas que não estavam em pauta. Ou seja, eu levava a foto que continha de algum modo o que eu queria discutir, e ela colocava o tema em pauta. Em pesquisa de campo você não consegue discutir no abstrato uma coisa que não esteja acontecendo. Mas, a partir da fotografia, ela cria o contexto do tema que você quer discutir. [...]. Em setembro de 1993, fui fazer o pós-doutorado em Manchester. Fiz esse mestrado em antropologia visual no Granada Center, mesmo tendo doutorado, porque nessa época lá não tinha doutorado.

Seu trabalho aponta uma transformação na relação entre a antropologia e a fotografia no Brasil, e também o lugar que as mulheres ocupam neste campo: ao produzir imagens no âmbito de suas pesquisas acadêmicas, Caiuby Novaes traz para as Ciências Sociais brasileiras reflexões sobre o uso da imagem na pesquisa antropológica. Ao lado de outras antropólogas e sociólogas, participa, nas décadas seguintes, da criação de diversos núcleos de ensino e pesquisa de imagem (Eckert e Rocha 2016).

Alguns anos antes, na década de 1950, duas fotógrafas estrangeiras se fixaram no Brasil: Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, produzindo extensas documentações de populações indígenas. No campo das artes, Andujar registrou os Yanomami. Por intermédio de bolsas da Fundação Guggenheim, viveu entre eles de 1971 a 1974, voltando em 1976 com uma bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).



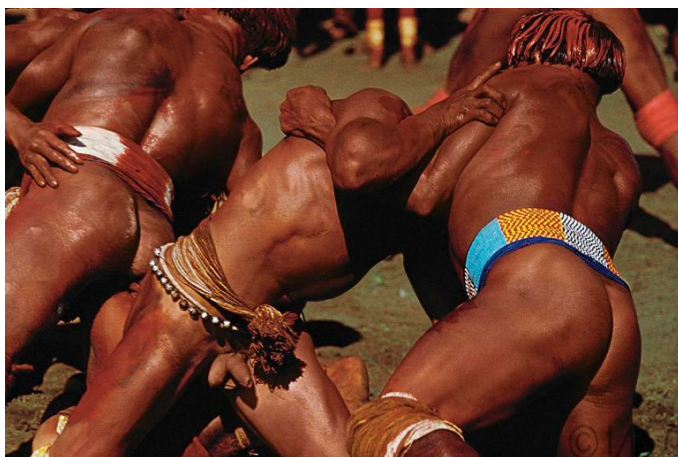
FIGURA 40  
Desabamento do  
Céu/Fim do Mundo  
(Série Sonhos  
Yanomami). Foto:  
Claudia Andujar.  
[Publicada em *A  
vulnerabilidade  
do ser*, 2005].<sup>9</sup>

9. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/37pM8Ye>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

A partir das vivências com esse povo, produziu uma série de fotografias sobre seu mundo onírico e simbólico, criando imagens por meio de fortes contrastes e efeitos visuais (Andujar 2005). Andujar também atuou, junto com a antropóloga Alcida Ramos e Davi Kopenawa Yanomami, na ONG Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), hoje Comissão Pró-Yanomami.

Já Maureen Bisilliat fotografou indígenas no Xingu. Darcy Ribeiro foi um importante dinamizador da fotografia etnográfica no país, estimulando fotógrafas como Claudia Andujar e Maureen Bisilliat a se engajaram na documentação de populações indígenas e da arte popular. Em 1958, em São Paulo, Andujar conheceu alguns antropólogos, dentre eles Ribeiro, que a provocou a fotografar indígenas. Ela primeiro documentou os Karajá, no Brasil Central, onde ficou durante um mês. O trabalho foi muito bem recebido tanto pela comunidade antropológica quanto pelo mercado internacional da fotografia.

Bisilliat, por sua vez, visitou o Parque do Xingu pela primeira vez em 1973, a convite de Orlando Villas-Bôas, e produziu uma série de fotografias intitulada “Cenas do dia-a-dia” (1975).



FIGURAS 41-42  
Fotografias de  
Maureen Bisilliat.  
Acervo: Instituto  
Moreira Salles.

Com seu marido, o francês Jacques Bisilliat, e o arquiteto Antônio Marcos Silva, funda, na década de 1970, a Galeria de Arte Popular O Bode, e passa a viajar pelo Brasil em busca de trabalhos para compor o acervo da Galeria. Em 1988, Darcy Ribeiro convida os três para formar o acervo de arte popular latino-americano da Fundação Memorial da América Latina, em São Paulo. E Maureen Bisilliat se torna a curadora da coleção permanente do Pavilhão da Criatividade do Memorial.

Bisilliat, Caiuby Novaes e Andujar se tornaram exemplos raros de mulheres que tiveram imagens de caráter etnográfico reconhecidas no país até meados do século XX. A partir da década de 1980, com o barateamento das câmeras fotográficas e a criação de diversos laboratórios de ensino e pesquisa com imagens, o perfil da produção de caráter etnográfico mudou e se diversificou no país.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Diversos artigos já foram publicados sobre a institucionalização da antropologia visual no Brasil e seus diversos núcleos de pesquisa e ensino (Costa 2005, Samain 2005b, Eckert e Rocha 2016, Peixoto 2019). Uma análise da produção fotográfica desses núcleos, contudo, ainda está por ser feita. Parte da dificuldade em realizar tal análise reside na quantidade e na qualidade dos trabalhos realizados, assim como em sua diversidade. Uma sistematização dessa produção, contudo, poderia ajudar as pessoas que se aventuram pela antropologia visual a entender melhor como a fotografia tem sido utilizada na antropologia.

De todo modo, este não é o foco deste artigo. Aqui, busquei sistematizar a história da relação entre a fotografia e a antropologia no Brasil, partindo dos primeiros registros até a década de 1970. As produções referidas não são exaustivas, mas representativas da prática. Muita coisa foi deixada de fora, a fim de focar nos trabalhos mais relevantes, o que exigiu uma rápida abordagem de cada trabalho em prol de apresentar uma visão geral mais ampla das produções.

O recorte temporal, por sua vez, privilegiou o período anterior às primeiras formações nas universidades, na década de 1980, quando a produção passou a acontecer de forma mais abrangente. Ao apresentar a produção fotográfica do período estudado, busquei sistematizar uma história que até então estava sendo contada de maneira dispersa, por diversos autores (Ferrez 1953, Azevedo e Lissovsky 1988, Faria 2001, Tacca 2001, Angotti-Salgueiro 2014, Espada 2014, Segala 2015, Costa 2016b, Grieco 2016, Portela 2019). Meu objetivo foi construir uma história da constituição do campo no país capaz de auxiliar pessoas interessadas na prática a entender melhor seu desenvolvimento.

Tal organização pode também auxiliar as pessoas interessadas neste campo de produção a imaginar as possibilidades do uso da fotografia na antropologia. Este levantamento, contudo, indicou um problema não imaginado inicialmente: a escassez de referências a imagens produzidas por mulheres no período. A ausência verificada não está relacionada à falta de produção imagética de antropólogas e/ou fotógrafas, mas à dificuldade em acessar tais imagens ou mesmo tomar conhecimento delas. Algumas pistas apontam o fato de que, quando viajavam em companhia de seus maridos, muitas mulheres tinham sua autoria ignorada ou mesmo suas imagens creditadas aos homens. Ainda que tenham atuado em importantes expedições etnográficas, por exemplo, não encontrei quase nenhuma fotografia produzida por Charlotte Rosenbaum, Dina Dreyfus ou Berta Gleizer.

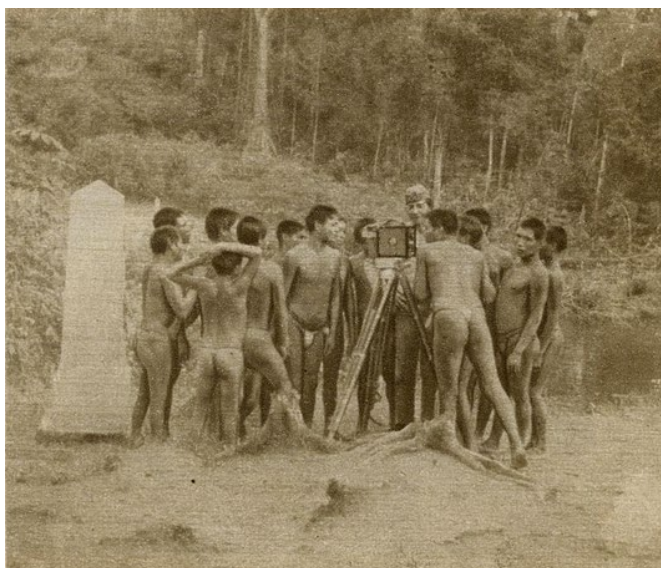


FIGURA 43  
Major Reis/  
Comissão Rondon.  
Foto: Charlotte  
Rosenbaum.

Aparentemente, nas primeiras expedições etnográficas, não havia preocupação em registrar a autoria dos trabalhos feitos pelas mulheres. A fotografia, vista como um serviço técnico, secundário, nem sempre era digna de reflexão ou mesmo de valorização enquanto produto etnográfico. Nesse sentido, muitas imagens foram armazenadas sem autoria ou em nome dos coordenadores das pesquisas, em sua totalidade, homens.

Outro fato relevante desse período diz respeito à realidade apresentada nessas imagens. Ainda que se possa imaginar que as fotografias produzidas entre meados dos séculos XIX e XX, por falta de recursos tecnológicos, tendessem a representações fidedignas da realidade, uma análise do material demonstra que, desde sempre, as representações apresentadas imageticamente em fotografias documentais foram construídas. Isso não é uma peculiaridade da imagem, visto que as etnografias também o eram. Mas fotografias frequentemente geram outras expectativas.

Por apresentar indícios *visíveis* do real, as imagens tendem a enganar expectadoras(es) não habituados à leitura e análise de imagens. A maneira como as pessoas eram enquadradas, o que era deixado dentro e o que era deixado de fora do quadro, o que aparece em foco etc. sempre foi construído pelas pessoas que fotografavam. Por vezes, estas pessoas foram direcionadas pelas instituições nas quais trabalhavam (museus, instituições públicas voltadas para a preservação do patrimônio ou mesmo de proteção às populações indígenas), que buscavam registrar imagens dos “tipos sociais” brasileiros, suas festas e seu folclore que ilustrassem suas políticas públicas.

Tais representações não apenas apresentavam uma ideia do que eram essas pessoas, mas também seu grupo social e sua região. Essas fotografias muitas vezes serviram para guiar outras representações construídas *a posteriori* e direcionar a elaboração de políticas voltadas para tais grupos, seja por meio do reconhecimento e da preservação de suas práticas culturais, seja na demarcação de seus territórios (Costa, 2016b). Assim, analisar tais empreendimentos imagéticos, permite que compreendamos não apenas a estética empregada, mas também o contexto político de tais produções e, certamente, nos informam também sobre a própria antropologia (acadêmica e prática).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achutti, Luiz Eduardo. 2004. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Tomo Editorial.
- Andujar, Claudia. 2005. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Angotti-Salgueiro, Heliana. 2014. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 22, no. 1: 11-79.
- Azevedo, Paulo César e Maurício Lissovsky. 1988. *Escravos brasileiros na fotografia de Christiano Júnior (1864-1866)*. São Paulo: Ex Libris.
- Banks, Marcus e Howard Morphy 1997. *Rethinking visual anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Barbosa, Andrea e Edgar Teodoro da Cunha (ed.). 2006. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Barros, Myriam Moraes e Ilana Strozenberg. 1992. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Comunicação Contemporânea.
- Becker, Howard. 1996a. Balinese character: uma análise fotográfica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 2: 137-143.
- Becker, Howard. 1996b. Explorando a sociedade fotograficamente. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 2: 95-97.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2008. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, vol. 14, no. 2: 455-475.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2012. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia. *Illuminuras*, vol. 13, no. 13: 11-29.

- Caiuby Novaes, Sylvia (org.). 2015. *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp.
- Caiuby Novaes, Sylvia, Edgar Teodoro Cunha and Paul Henley. 2017. The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of rituais e festas Borôro (1917). *Visual Anthropology*, vol. 30, no. 2: 105-146.
- Collier Junior, John. 1973. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU.
- Corrêa, Mariza. 1995. A natureza imaginária do gênero na história da antropologia. *Cadernos Pagu*, no. 5: 109-130.
- Costa, Catarina Alves. 2005. Sobre a antropologia visual brasileira. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 21, no. 2: 163-170.
- Costa, Eduardo Augusto. 2016a. Uma trajetória do Arquivo Fotográfico do Iphan: mudanças discursivas entre os anos 1970 e 1980. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 24, no. 1: 151-180.
- Costa, Eduardo Augusto. 2016b. Três publicações do Iphan: diálogos entre fotografias e patrimônios. In *4º Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, Porto Alegre, 25 a 29 jul. 2016.
- Crawford, Peter and Jan Simonsen. 1992. *Ethnographic film, aesthetics and narrative traditions: proceedings from Nafa II*. Aarhus: Intervention Press.
- Eckert, Cornelia e Ana Luiza Carvalho da Rocha. 2016. Antropologia da imagem no Brasil: experiências funcionais para a construção de uma comunidade interpretativa. *Iluminuras*, vol. 17, no. 41: 277-297.
- Edwards, Elizabeth. 1996. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 2: 11-28.
- Edwards, Elizabeth. 2016. *Photography, anthropology and history: expanding the frame*. New York: Routledge.
- Espada, Heloisa. 2014. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 22, no. 1: 81-105.
- Faria, Luís de Castro. 2001. *Um outro olhar: diário de uma expedição à Serra do Norte*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.
- Ferrez, Gilberto. 1953. A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 10: 169-304.
- Fundação Darcy Ribeiro. 2009. Fazimentos. Caderno 7: Berta Ribeiro. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro.
- Fyfe, Gordon and John Law (ed.). 1988. *Picturing power: visual depiction and social relations*. London: Routledge.
- Godolphim, Nuno. 1995. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. *Horizontes Antropológicos*, ano 1, no. 2: 161-185.
- Gonçalves, Marco Antonio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Grieco, Bettina Zellner. 2016. Erich Hess: fotografia e patrimônio. *Fórum Patrimônio: Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável*, vol. 9, no. 1: 1-13.
- Guran, Milton. 2000. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no. 1: 155-65.

- Guran, Milton. 2002. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho.
- Guran, Milton. 2012. *Documentação fotográfica e pesquisa científica: notas e reflexões*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Heider, Karl. 1995. Uma história do filme etnográfico. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 1: 31-54.
- Henley, Paul. 1999. Cinematografia e pesquisa etnográfica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 9: 29-49.
- Hockings, Paul. 1975. *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton.
- Kossoy, Boris. 1980. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Kossoy, Boris. 1999. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo. Ateliê Editorial.
- Kossoy, Boris. 2002. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e o ofício da fotografia no Brasil (1831-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales.
- Kossoy, Boris e Maria Luiza Tucci Carneiro. 1994. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira*. São Paulo, Edusp.
- Koury, Mauro G.P. 2006. Os pesquisadores frente a um olhar e ao uso da fotografia nas ciências sociais no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 22, no. 1: 45-56.
- Kuschnir, Karina. 2016. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5: 5-13.
- Lima, Lenira Ribeiro. 2004. Apresentação. In *Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore*, 5. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- Martins, Ana Cecília Impellizieri e Luciano Figueiredo (org.). 2017. *História do Brasil em 100 fotografias*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Mauad, Ana Maria. 2009. Milton Guran, a fotografia em três tempos. *Revista Studium*, no. 28: 1-4. Disponível em: <<https://bit.ly/37o2P69>>. Acesso em: 29 jul. 2009.
- Menezes, Cláudia. 1987. Registro visual e método antropológico. In *Cadernos de texto: antropologia visual*, org. Milton Guran, Cláudia Menezes e Patrícia Monte-Mór, 26-28 Rio de Janeiro: Museu do Índio.
- Mitchell, William John Thomas. 2002. O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 15, no. 2: 101-131.
- Monte-Mór, Patrícia. 1995. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 1:81-885.
- Peixoto, Clarice Ehlers. 1999. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *BIB: Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, n. 48: 91-115.
- Peixoto, Clarice Ehlers. 2019. Antropologia & imagens: o que há de particular na antropologia visual brasileira? *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 8, no. 1: 131-146.
- Pink, Sarah. 2007a. Introduction. In *Doing visual ethnography*, Sarah Pink, 1-18. London: Sage.
- Pink, Sarah. 2007b. The visual in ethnography: photography, video, cultures and individuals. In *Doing Visual Ethnography*, Sarah Pink, 21-39. London: Sage.
- Pinney, Christopher. 1996. A história paralela da antropologia e da fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 2: 29-52.

- Pinney, Christopher. 1998. *Camera Indica: the social life of Indian photographs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Portela, Luciana. 2019. Dina Dreyfus, Alain Badiou e os programas de Filosofia da Rádio-Televisão Escolar francesa nos anos 1960. Entrevista com Alain Badiou. *Anuário Antropológico*, vol. 44, no. 1: 331-346.
- Samain, Etienne. 1995. Ver e dizer na tradição antropológica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, vol. 2: 19-48.
- Samain, Etienne. 2004. Balinese Character (re)visitado. Uma introdução à obra de Gregory Beatson e Margaret Mead. In: Alves, André. *Os argonautas do mangue*, André Alves, 15-72. Campinas: Editora da Unicamp.
- Samain, Etienne (org.). 2005a. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec.
- Samain, Etienne. 2005b. Antropologia visual e fotografia no Brasil: vinte anos e muito mais. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 21, no. 2: 115-132.
- Segala, Lygia. 2005. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 13, no. 2: 73-134.
- Shimabukuro, Elizabete, Aparecida Sales Linares Botani e José Eduardo Azevedo. 2004. Introdução. In *Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore*, 6-8. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- Simão, Luciene. 2009. Elos do patrimônio: Luiz de Castro Faria e a preservação dos monumentos arqueológicos no Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas*, vol. 4, no. 3: 421-435.
- Sombrio, Mariana. 2018. Os museus, as mulheres e a participação no campo de estudos etnológicos no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 7, no. 13: 87-106.
- Tacca, Fernando. 2001. *A imagética da Comissão Rondon*. São Paulo: Papirus.
- Tacca, Fernando. 2011. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, vol. 18, no. 1: 191-223.
- Turazzi, Maria Inez. 1998. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 27: 6-17.

**FABIENE GAMA** é professora adjunta do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou pós-doutorado no Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília de 2013 a 2018. É doutora em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Anthropologie Sociale et Ethnologie pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, França (em cotutela, 2012); mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006); e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Coordena o Núcleo de Antropologia Visual (Navisual-UFRGS) e é membro do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (Gestão 2019-2020). E-mail: fabiene.gama@ufrgs.br

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 18/10/2019

Reapresentado em: 20/02/2020

Aprovado em: 04/04/2020