

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Departamento de Comunicação Social
Projeto Experimental em Jornalismo - Monografia**

**O tempo na fotografia:
do documental à arte na obra de Pierre Verger**

Juliana Maia

**Porto Alegre
2008**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Departamento de Comunicação Social
Projeto Experimental em Jornalismo - Monografia**

**O tempo na fotografia:
do documental à arte na obra de Pierre Verger**

Juliana Maia

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social, habilitação em
Jornalismo, sob orientação da professora Sandra Maria
Lucia Pereira Gonçalves

**Porto Alegre
2008**

Agradecimentos

À Sandra, pela ótima orientação

À minha família, pela peculiar compreensão

Aos colegas de trabalho, pela surpreendente comoção

Aos grandes amigos, pela imbatível união

Resumo

O presente trabalho se propõe a compreender a relação da fotografia com a arte e a documentação, de forma a perceber os efeitos do tempo sobre as definições de cada vertente. Utilizando como referência parte da obra do fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, são feitas reflexões e considerações sobre os possíveis efeitos do tempo sobre a percepção e interpretação dessas imagens, que nasceram com intenção documental – na gênese da pesquisa etnológica do até então fotojornalista Verger – e, na atualidade, compõem uma exposição itinerante de arte, chamada O Brasil de Pierre Verger. Para isso, em um primeiro momento, são feitas as exposições teóricas a respeito do papel da fotografia dentro da documentação histórica e das artes plásticas, de modo a definir os conceitos que irão guiar a pesquisa. Após localizar a intenção inicial das fotografias dentro da documentação, as premissas da fotografia como expressão artística são analisadas sob o ponto de vista do distanciamento temporal, para que possa ser percebida a existência de um provável fluxo que leve algumas imagens a adquirirem status de arte com o passar do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, documentação histórica, arte, tempo, Pierre Verger

Sumário

| | |
|--|----|
| Introdução | 6 |
| Capítulo 1 – A fotografia e suas vertentes documentais e artísticas: apontamentos teóricos | 9 |
| 1.1 - Fotografia e documentação | 11 |
| 1.1.1 - <i>Fotojornalismo</i> | 14 |
| 1.1.2 - <i>Fotografia sócio-documental</i> | 18 |
| 1.1.3 - <i>A fotografia na antropologia: a pesquisa etnográfica</i> | 21 |
| 1.2 - Fotografia e arte | 25 |
| Capítulo 2 – Pierre Fatumbi Verger | 34 |
| 2.1 – Imagens | 44 |
| Capítulo 3 – O tempo na fotografia: a origem documental em direção à condição de objeto de arte | 59 |
| 3.1 – Na origem, a intenção do fotógrafo | 61 |
| 3.2 – O conceito de beleza | 64 |
| 3.3 – Exposição: o valor de culto e a reação por parte do público | 69 |
| 3.3.1 - <i>Reconhecimento</i> | 69 |
| 3.3.2 – <i>O discurso da crítica</i> | 72 |
| 3.4 – O tempo como fator determinante | 76 |
| Conclusão | 79 |
| Referências bibliográficas | 82 |

Introdução

Conheci a obra de Pierre Verger em um museu de arte, MARGS, em janeiro de 2007. Logo descobri que as imagens que preenchiam as grandes galerias do museu haviam sido capturadas por um etnólogo francês, nos primeiros anos após sua chegada ao Brasil, onde viria a fixar residência e desenvolver uma extensa pesquisa etnológica junto aos povos de cultura afro-brasileira. Imediatamente questões acerca do papel da fotografia tanto na arte quanto na documentação realizada por Verger em sua pesquisa vieram à tona. Como poderiam essas mesmas imagens cumprir as tarefas propostas tanto pela ciência quanto pela arte? E, conseqüentemente, quais são os pressupostos para que uma imagem seja classificada como documentação ou obra de arte? Seria a obra de Verger uma exceção?

No presente trabalho, movida por essas perguntas iniciais, procuro, primeiramente, reconhecer e definir o papel da fotografia dentro desses dois campos – arte e documentação – para, mais tarde, perceber a existência de um fluxo de imagens de um campo a outro, ocasionada pela mudança de alguma variável. Ou seja, o objetivo deste trabalho é encontrar, na história da fotografia, elementos que possam ser responsáveis tanto pela suposta versatilidade observada nas imagens selecionadas quanto pela possibilidade de transmutação de uma mesma imagem, da documentação à arte, ocasionada pelo tempo.

No capítulo inicial, procuro traçar uma breve retrospectiva histórica da relação da fotografia com a documentação e com as artes plásticas. No âmbito da documentação, há a segmentação entre fotojornalismo, fotodocumentarismo social e fotografia na pesquisa etnográfica. O reconhecimento dessas três distintas possibilidades dentro da documentação – diferenciadas, principalmente, pela intenção inicial do fotógrafo no momento da captura da foto – serve para a compreensão do papel que cumpriram as imagens que fazem parte do recorte selecionado para o trabalho enquanto fonte de documentação histórica. De certa forma, as fotografias escolhidas da obra de Pierre Verger, até então fotojornalista antes de enveredar para a pesquisa antropológica, situaram-se entre o fotodocumentarismo social e a pesquisa etnográfica – por terem sido capturadas ainda na gênese dessa pesquisa -, além de terem sido originadas do olhar de um fotojornalista. Nessa subseção podemos perceber também quais são os pressupostos para que uma fotografia cumpra bem o papel de fonte de informações e, ainda, o início da diferenciação de seu uso no campo das artes.

Ainda no capítulo inicial, a seção dedicada à história da fotografia enquanto expressão artística traz um apanhado histórico da relação conflituosa entre a técnica e a arte de um modo geral, assim como entre a técnica fotográfica e as artes visuais. Inicialmente recebida como o anúncio do fim da pintura e do desenho, a fotografia foi logo adotada por muitos pintores (ou temerosos de caírem no ostracismo ou percebendo sua utilidade em um campo igualmente visual) que influenciaram e foram influenciados pela nova linguagem fotográfica que, ao contrário do que muitos pensaram à época de seu advento, não substituiu as outras formas de expressão visual.

Neste ponto do trabalho, são definidos conceitos que irão servir como base para o restante da pesquisa. Por estarmos tratando de arte, expressão cultural que dificilmente é definida e que raramente é unânime, foi preciso adotar uma visão específica sobre o tema, para que o trabalho não se perdesse em abstrações. Nesta monografia, a definição de arte sustenta-se sobre três ações: uma intencional da parte do artista, outra proveniente da própria obra a ser admirada e outra originada do público e sua reação diante do objeto. Essa definição baseou-se na junção de teorias que definiram a arte no passado e que tentam explicá-la nos dias de hoje, como, por exemplo, a concepção crítica da arte tradicional de Walter Benjamin e as noções de arte contemporânea apresentadas por Jorge Coli, além das discussões sobre a história da arte trazidas por Marilena Chauí.

Em um segundo momento, a biografia e a obra de Pierre Verger são apresentadas, assim como as imagens selecionadas. As fotografias escolhidas fazem parte do livro homônimo à exposição da qual participaram, *O Brasil de Pierre Verger*, e pertencem à série que trata dos cultos afro-brasileiros aos orixás, temática que viria a ser o objeto de estudo de Verger em suas pesquisas etnológicas.

No terceiro e último capítulo são apresentadas as reflexões a respeito das questões propostas pelo trabalho. Considerando a natureza ambígua da fotografia e sua capacidade de servir tanto à ciência (representada pela documentação) quanto à arte, é discutida a possibilidade de uma mesma imagem nascida com o intuito documental deslocar-se conceitualmente de modo a poder ser considerada um objeto de expressão artística. Podendo, como as fotografias de Verger, por exemplo, ser expostas em local de destaque dedicado às artes plásticas, tal qual um grande museu. Para isso, considera-se a passagem do tempo como variável e fator determinante dessa possível transmutação. Assim, a variação temporal é aplicada a cada um dos conceitos definidores de arte - explicitados no capítulo 1 - a fim de perceber que mudanças

ocorrem na percepção de cada um desses elementos, de modo a alterar a própria percepção de objeto de arte. Ou seja, com o passar do tempo, a fotografia de intenção documental provavelmente possa vir a agregar valores relacionados à arte - como o próprio reconhecimento como tal por parte de público e crítica - na medida em que se transforma a percepção sobre o seu significado.

A teoria, neste trabalho, permeia todo o texto. Desde o primeiro capítulo onde são conceituados os papéis da fotografia na documentação e na arte - e, principalmente, é determinada uma das definições de arte para conduzir o trabalho -, até o capítulo final, onde surgem novas interpretações a respeito da relação da fotografia com essas duas vertentes e são apresentados novos conceitos e novos autores, que se encaixam mais adequadamente a cada tema proposto e discutido.

O método de pesquisa utilizado não se refere a uma análise de conteúdo propriamente dita. Antes o trabalho é mais bem definido como uma pesquisa quase inteiramente bibliográfica que tem como base teórica os chamados *operadores de análise*, representados por uma síntese dos conceitos elucidados no capítulo inicial, que, mais tarde irão guiar as reflexões a respeito da passagem do tempo sobre as imagens selecionadas.

A discussão acerca da ação do tempo sobre a interpretação de uma fotografia enquanto objeto de arte, não importando sua intenção inicial, acaba trazendo outros questionamentos, tanto sobre a relação da fotografia com as artes plásticas quanto sobre a própria noção de arte nos tempos atuais. A obra de Pierre Verger é protagonista, mas, de uma forma ampla, representa outras fotografias intencionalmente documentais – aí inclusa a produção do fotojornalismo - e que tiveram ou possam ter seus sentidos alterados por uma nova percepção ocasionada pelo passar do tempo para essas imagens. Com a realização deste trabalho, portanto, procuro compreender melhor a relação da fotografia com suas vertentes documental e artística, assim como entender melhor o próprio conceito de arte, utilizando para isso o estudo das múltiplas relações estabelecidas pelas fotografias de Pierre Verger com todas as finalidades às quais a fotografia pode dedicar-se.

Capítulo 1 – A fotografia e suas vertentes documentais e artísticas: apontamentos teóricos

Os papéis assumidos pela fotografia em duas vertentes onde suas técnicas podem ser empregadas, a documentação histórico-social e as artes plásticas, serão apresentadas neste capítulo. A contextualização da fotografia nesses dois segmentos se dará por meio de um apanhado histórico que pretende apresentar de forma cronológica a evolução da fotografia, separadamente, nas duas áreas para que, em um segundo momento, sejam encontrados pontos em comum nas duas trajetórias. Encontros que possam ir além de sua origem compartilhada e que demonstrem que, no decorrer da história, as linhas que separam e definem a fotografia enquanto instrumento de documentação histórico-social e meio de expressão artísticas por muitas vezes se diluíram e mesclaram, tendo seus limites muito pouco definidos.

A fotografia enquanto documentação social é representada, neste trabalho, por duas de suas ramificações: o fotojornalismo e a fotografia sócio-documental. Tendo em comum o intuito informativo desde o primeiro momento – a intenção do fotógrafo -, as duas formas de documentação fotográfica se diferenciam pela forma como são exploradas suas propriedades. Considerando que a fotografia informativa se apóia em elementos como a contextualização textual e cronológica, talvez possamos afirmar que são justamente as pequenas diferenças entre essas semelhanças que caracterizam e distinguem o fotojornalismo e a fotografia sócio-documental, especialmente se avaliarmos o tempo empregado na realização de cada uma das atividades, assim como os efeitos do tempo sobre as imagens.

O papel da fotografia na pesquisa etnológica também deve ser destacado, afinal, durante um grande período, essa foi área explorada pelo francês Pierre Verger, protagonista desta monografia. Nesse campo essencialmente científico, o suposto testemunho isento proposto pela fidelidade fotográfica ganha força, embora a imagem permaneça carregada de subjetividade. A grande preocupação aqui é amenizar ao máximo as inúmeras possibilidades interpretativas de uma imagem, se valendo do uso de textos explicativos e, por exemplo, a busca por imagens representativas do cotidiano do objeto de estudo e não pelo extraordinário.

Na esfera das artes visuais, o histórico da fotografia é um tanto conturbado. Já apontada como possível substituta da pintura após ter assumido útil papel justo para auxiliar o trabalho dos pintores, sua afirmação como legítima forma de expressão

artística ainda é questionada pelo senso comum, mesmo que seja utilizada em larga escala por artistas contemporâneos. A arte, porém, é difícil de ser definida, tornando complexa, portanto, a classificação de um objeto como parte desse conceito. Para que seja possível uma discussão a respeito do papel da fotografia na história da arte, algumas definições específicas são utilizadas, como, por exemplo, o comentário crítico de Walter Benjamin¹, que celebrou o fim da arte tradicional com a possibilidade da união entre arte e técnica. Partirei também do pressuposto de que arte, assim como o que ela representa, é um fluxo constante de movimentos, todos relacionados entre si e com a cultura, e que, como afirmou Jorge Coli em *O que é arte?*² alguns locais e instituições específicas podem conferir status de arte a um objeto, assim como a experiência estética que ele pode proporcionar e o discurso a seu respeito.

O objetivo do trabalho é encontrar na obra de Pierre Verger – que transitou por todos os campos acima explicitados – elementos que demonstrem que, na fotografia, a diferenciação entre arte e documentação pode ser também uma questão temporal. Considerando que o que define, em um primeiro momento, a diferenciação entre as áreas depende, naturalmente, da intenção com que é capturada a imagem, procuro demonstrar que, na história da fotografia, a definição de cada uma dessas vertentes se cruzou diversas vezes, tendo a fotografia documental aberto as portas para o jornalismo e os primeiros fotógrafos terem sido pintores, por exemplo, ou uma técnica em essência relacionada à arte, a gravura, ter intermediado o fotojornalismo, a informação e o público. Além desse fluxo constante de transmutação, é possível que exista ainda um outro movimento, de certa forma cronológico. Uma mesma imagem, já congelada no tempo e no espaço, pode agregar a seu valor informativo também o valor artístico, no decorrer da história. E o que permite esse maior espectro de possibilidades de interpretação deverá ser encontrado nas teorias que dão suporte ao trabalho e aplicado às imagens selecionadas da obra de Pierre Verger.

¹ BENJAMIN, Walter. A época de arte na época de sua reprodutibilidade técnica in Teoria da Cultura de Massa. LIMA, Luiz Costa. Ed Paz e Terra, 2002.

² COLI, Jorge. O que é arte? São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1995

1.1 - Fotografia e documentação

A fotografia surgiu em um período influenciado pelo pensamento positivista, que celebrava a ciência e a razão, no século XIX. Criado por Augusto Comte, um entusiasta da ciência, o positivismo tentava aplicar o método científico à sociedade, de modo a promover seu progresso por meio da ordem, da organização. Por tentar agir diretamente sobre a sociedade (e não apenas compreender seu funcionamento e estudá-la) e principalmente por não ter suas teorias colocadas à prova e experimentadas por Comte, o positivismo não é considerado uma Ciência Social. Assim como Comte não é um sociólogo, apesar de ser considerado o pai da sociologia, por ter incentivado o surgimento de uma ciência que estudasse a sociedade em seu conjunto. Quanto ao pensamento antropológico – no sentido de o homem pensar, de alguma forma, sobre si e sobre o outro -, ele sempre existiu, porém, a antropologia, enquanto ciência, também dava seus primeiros passos à época do surgimento da fotografia. Assim, imediatamente foram associadas, tendo o suposto testemunho isento conferido à fotografia então servido como documentação visual e fidedigna das descobertas antropológicas.

A fotografia, portanto, surgiu em um contexto de descobertas mediadas pela razão e pela busca de um método científico para explicar e catalogar as descobertas do homem, em especial com relação ao próprio homem, que começava a conhecer novas culturas. Ou seja, desde seus primórdios, a fotografia foi relacionada com a documentação social.

Antes de definir as características particulares do fotojornalismo, da fotografia sócio-documental e da fotografia na pesquisa etnográfica, é necessário enumerar algumas relações da técnica fotográfica com a documentação, independente de sua intenção inicial estar diretamente relacionada ou não com o intuito documental histórico-social.

Ainda que esteja submetida a diversos aspectos para que possa ser considerada uma fonte fidedigna de documentação, especialmente quando ligada à pesquisa antropológica, existe um outro tipo de abordagem com relação ao testemunho da fotografia, aquela que considera que o artefato, por si só, é um documento histórico. Essa interpretação da fotografia como fonte de documentação independente de seu conteúdo, neste trabalho, aparece como uma espécie de coadjuvante. É necessário explicitá-la para que seja considerada como base para as posteriores leituras e, principalmente, pelo conhecimento de que as suposições acerca da função documental

da fotografia irão se basear em seu conteúdo e, não, em sua condição documental enquanto objeto histórico.

A fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializaram. Uma fotografia original é, assim, um objeto-imagem: um artefato no qual se pode detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido. Um original fotográfico é uma fonte primária. (KOSSOY, 1989, pg. 26)

Boris Kossoy, em *Fotografia e História*, afirma que uma fotografia original, mesmo desprovida de informações complementares a seu respeito, é uma fonte primária³ de informações e sempre é uma prova histórica. A técnica utilizada para sua realização, o equipamento empregado, o suporte, praticamente tudo na fotografia denuncia a época a que pertence e, conseqüentemente, algumas características desse período. Considerando o seu conteúdo, um ou outro elemento presente na própria imagem pode fornecer pistas da época e seus costumes, como vestimenta, meio de locomoção, paisagem urbana, por exemplo. Essas informações, porém, são bastantes vagas. O autor afirma ainda que essa classificação vale apenas para fotografias originais. Mesmo que o procedimento de reprodução seja muito semelhante ao modo como foi feita a fotografia original, a reprodução é considerada, de acordo com Kossoy, uma fonte secundária de informação

Uma reprodução fotográfica – qualquer que seja seu conteúdo – remete a um objeto-imagem de segunda geração, mesmo que sejam empregados em sua confecção procedimentos tecnológicos análogos aos da época em que a foto foi tomada. Uma reprodução é, pois, uma fonte secundária. (Kossoy, 1989, pg. 26).

Ou seja, entre considerar a fotografia como um artefato (criado pelo homem e, portanto, munido de informação histórica) ou como um suporte que permite o uso das mais diversas técnicas e fins e que pode conter diversos níveis de informação, a segunda interpretação é a escolhida. Na definição de fotografia documental – e na diferenciação

³ Uma fonte primária, nos estudos históricos, é um documento ou artefato que remonte à época que está sendo estudada especialmente por, na maioria dos casos, ter sido produzido pelos indivíduos desse determinado período. Já a fonte secundária é derivada da primária. No caso de um documento escrito, a fonte primária foi produzida na época dos acontecimentos que narra (um diário, por exemplo), já a secundária pode referir-se a determinada época, mas foi produzido posteriormente. A reprodução fotográfica, então, se encaixaria no segundo grupo, porque ela pode ser efetuada indefinidamente ao longo do tempo, em diferentes épocas. Ao passo que o original representa e foi produzida em um mesmo período.

com relação ao uso nas artes plásticas – serão utilizados também outros elementos, mais relacionados ao seu conteúdo e forma de efetivação, que devem ser elucidados mais tarde.

Portanto, apesar de todo o conteúdo informativo presente em qualquer fotografia, ela apresenta sempre uma subjetividade muito grande na interpretação desses elementos. Por isso, a fotografia, quando utilizada para fins de documentação, seja no jornalismo ou em uma pesquisa etnográfica deve ser devidamente contextualizada, para que não exista interpretação errônea a respeito da informação que a fotografia pretende passar. As fotografias dedicadas ao jornalismo, documentação social ou pesquisa etnográfica são deliberadamente informativas: passar informação por meio de seu conteúdo é seu papel desde um instante anterior à sua efetivação. Isso se torna o seu papel no momento em que ele passa a fazer parte da intenção do fotógrafo. O olhar do profissional e que informações ele busca transmitir com a imagem, mesmo antes de empunhar a câmera, são determinantes da funcionalidade da fotografia assim que realizada. Esse critério, porém, é bastante subjetivo.

A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético –, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude como fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão cultural. (KOSSOY, 1989, pg. 27)

Ainda em *Fotografia e História*, Kossoy define o fotógrafo como um filtro cultural. É através de seu olhar que somos apresentados à realidade que ele pretende nos mostrar. Se o fotodocumentarista pretende, por exemplo, documentar uma nova cultura, essa nova cultura chegará fragmentada e selecionada por meio das imagens por ele capturadas, ou seja, filtrada, aos olhos de quem está observando aquela nova realidade e escolheu um recorte específico no espaço e no tempo para representá-la. Lembrar que a imagem está sempre submetida ao olhar do fotógrafo e, portanto, à sua própria visão da realidade, é crucial ao estudarmos a condição de documento histórico de uma fotografia.

Ainda analisando a conduta do fotógrafo, podemos diferenciar fotojornalismo da fotografia sócio-documental por meio de suas ações. As possibilidades a serem exploradas e, principalmente, o tempo hábil para a realização de cada atividade também são responsáveis por tais definições. Enquanto o fotojornalista trabalha com fatos, com

a instantaneidade, o fotógrafo sócio-documental se ocupa de grupos, de situações constantes, de culturas. A questão do tempo utilizado para a realização de cada uma das atividades é determinante tanto das possibilidades como da postura do fotógrafo, acima citadas. Enquanto o fotojornalista precisa ser rápido, correr contra o tempo e às vezes adiantar-se a ele, o fotógrafo sócio-documental tem o tempo como aliado e se vale de sua passagem para aprimorar o seu trabalho. Da mesma forma, o decorrer do tempo é essencial em uma pesquisa etnográfica.

As origens do fotojornalismo e da fotografia sócio-documental não estão apenas conectadas, elas se fundem. O surgimento da fotografia sócio-documental, por sua vez, está ligado ao uso da fotografia nas pesquisas antropológicas⁴. O uso da fotografia nas pesquisas etnológicas é uma espécie de documentarismo social, priorizando, em princípio, o aspecto científico em detrimento da estética nas imagens. Nesse caso, a fotografia acaba por se tornar coadjuvante, vai agir como um instrumento que colabora na realização de um projeto maior. Antropologia e fotografia, por sua vez, são contemporâneas, nasceram com grande proximidade e, por isso, sempre estiveram conectadas de alguma forma. A fotografia – talvez assim como a Antropologia – nasceu para registrar um olhar sobre o novo, sobre o que provoca a curiosidade, sobre o distinto ou mesmo sobre o que é comum e rotineiro pra uns, mas que pode ser fascinante para outros. Todas essas funções agregadas pela fotografia estiveram misturadas em seus primórdios. Com o passar do tempo, as especialidades surgiram, cada uma dirigindo o olhar para uma direção distinta e com uma diferente forma de capturá-lo.

1.1.1 - Fotojornalismo

Entre todas as vertentes exploradas nesse trabalho, o fotojornalismo talvez seja a forma mais popular de fotografia documental. Atualmente, a área passa por transformações, principalmente após a popularização do tratamento da imagem e do

⁴ Em *Fotoetnografia*, Luiz Eduardo Achutti cita o antropólogo Bronisław Malinowski, um dos fundadores da antropologia social. Malinowski também desenvolveu novos métodos de fazer antropologia com investigação de campo e observação participante. O livro *Os Argonautas do Pacífico Oriental* (1922), que relata parte de seu extenso trabalho nas Ilhas Trobriand (Austrália) munido de seu equipamento fotográfico, é considerada a primeira etnografia de que se tem notícia.

advento da tecnologia digital. Se desde seus primórdios uma das características marcantes do fotojornalismo é a agilidade, hoje as imagens relacionadas a um acontecimento, por exemplo, difundem-se em altíssima velocidade, quase simultaneamente com a notícia sobre o ocorrido. Após a difusão em massa dessa nova técnica fotográfica, qualquer pessoa pode ensaiar uma atuação enquanto fotojornalista – tendo sua imagem publicada como um furo de reportagem –, bastando ter sido testemunha (de preferência a única munida de equipamento) de algum fato importante.

Ainda à época em que o fotojornalismo se afirmava, e a fotografia deixava de ser mera ilustração do texto para assumir seu próprio conteúdo, a necessidade de rapidez aliada a essa conjuntura proporcionou o surgimento da competitividade entre os profissionais da área. Essas condições acabaram por gerar a “doutrina do *scoop*”, que se fundamenta na cobertura de um fato baseada em uma única foto, exclusiva e em primeira mão (SOUSA, 2004, pg. 17). Essas novas convenções, também influenciaram no desenvolvimento do aparato tecnológico da fotografia, que por sua vez e por sua inconveniência, também havia proporcionado o desenvolvimento da “doutrina do *scoop*”: os fotógrafos quase sempre só conseguiam uma foto de um evento, por exemplo, porque o flash de magnésio, malcheiroso e desprendendo muita fumaça, costumava espantar as pessoas ao redor do fotógrafo. Além, é claro, de estarmos tratando de equipamentos nada discretos e difíceis de manipular. Com a “doutrina do *scoop*” e a notícia centrada em uma imagem única, surgiu também um dos princípios do fotojornalismo que dura até hoje: a idéia de colocar em uma única imagem vários elementos representativos do acontecimento sobre o qual é feita a cobertura e a organização desses elementos de forma que facilite a leitura. Para isso, foram criadas convenções, uma delas é a utilização constante do plano frontal.

Jorge Pedro Sousa (2000) faz uma retrospectiva sobre a história do fotojornalismo e, por meio da leitura da obra, percebemos que uma das prerrogativas para o surgimento do fotojornalismo foi o entusiasmo em mostrar para o mundo algum fato testemunhado. O mesmo entusiasmo que pode ser percebido hoje em amadores que se transformam em repórteres-cidadãos, mandando suas fotografias para publicações e sites de conteúdo informativo e noticioso.

As primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmera para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal. (SOUSA 2000, pg. 25)

Sousa define seu livro não como um testemunho histórico sobre a trajetória do fotojornalismo ocidental, mas, sim, como uma *visão*, e faz questão de reafirmar essa postura. O autor reconhece que mesmo um texto baseado em fatos, apresenta seu grau de subjetividade. Sabemos também, que essa é uma das condições da fotografia. No momento em que *recorta* o instante e o espaço que melhor representa o evento que reporta, o fotojornalista atua diretamente sobre ele.

O fotojornalista não apenas reporta as notícias, como também as “cria”: as (foto)notícias são um artefato construído por força de mecanismos pessoais, sociais (incluindo econômicos), ideológicos, históricos, culturais e tecnológicos. (SOUSA, 2000, p. 23)

Na mesma obra, Sousa comenta a cobertura fotográfica da participação britânica na Guerra da Criméia (1853-1856), realizada por Roger Fenton, uma das primeiras manifestações da fotorreportagem. Fenton foi deslocado para a frente de batalha com a tarefa de cobrir jornalisticamente o evento. Nas imagens capturadas por Fenton, ao contrário do que possa se esperar, não foram encontradas cenas de batalhas sangrentas ou soldados feridos, devastação. O material apresentado por Fenton mostrava apenas os soldados, às vezes mesmo sorridentes em sua rotina ou posando para as fotos, ou ainda, os campos de batalha vazios. Talvez essa não pareça a melhor representação imagética de uma guerra. Mas Fenton estava, sim, no local onde ocorreu a guerra enquanto ela acontecia e lá foram realizadas as fotografias. Sim, era a guerra, porém um *recorte* da guerra realizado por Fenton e possível à tecnologia empregada à época.⁵

Ainda assim, a continuidade dada às coberturas de guerra foi essencial para o desenvolvimento do fotojornalismo. Durante a cobertura da Guerra de Secessão (1861-1865), algumas mudanças foram notáveis, como enumerou Sousa (2000). Algumas delas: percepção da importância da rapidez entre a obtenção da foto e a reprodução, a noção de que a fotografia possui maior carga dramática do que a pintura e a compreensão, por parte dos editores, de que a fotografia, por seu suposto realismo, era bastante persuasiva.

⁵ A técnica utilizada por Fenton e disponível na época era a do colódio úmido. Sousa questiona se as dificuldades relacionadas ao processo não podem ter sido parcialmente responsáveis pela ausência da representação do sofrimento da guerra.

Em meados da década de cinquenta do século XIX, a fotografia já havia beneficiado dos avanços técnicos, químicos e óticos que lhe permitiram abandonar os estúdios e avançar para a documentação imagética do mundo com o “realismo” que a pintura não conseguia. A foto beneficiava também das noções de “prova”, “testemunho” e “verdade”, que à época lhe estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como “espelho do real”. (SOUSA, 2000, pg. 33)

No começo do século XX, o tablóide britânico *Daily Mirror* foi um dos responsáveis pela mudança conceitual explicitada anteriormente, na qual a fotografia deixava de ser mera ilustração e coadjuvante para assumir papel principal com seu conteúdo. Hoje se sabe que a fotografia não é o espelho fiel da realidade, mas a indicia e representa (SOUSA, 2004) Porém, de acordo com Phillip Dubois, em *O Ato Fotográfico* (1998), essa é a primeira etapa da interpretação da relação da fotografia com a realidade. Historicamente, as diferentes interpretações se deram em três tempos, que ele relaciona com as definições de Charles Sanders Peirce para os signos, divididas em ícone, índice e símbolo. O primeiro se refere à fotografia como *espelho do real*, quando a fotografia era considerada como um análogo do real, devido à semelhança existente entre a foto e seu referente. Ou seja, se pressupunha uma relação icônica entre fotografia e realidade. Em um segundo momento, a fotografia é vista como a *transformação do real*, sendo uma impressão da realidade, um meio de interpretação do real, de forma simbólica. No terceiro tempo, a fotografia é tida como *traço de um real*, onde a representação do real se dá por uma relação indiciária. Ou seja, a representação por contigüidade física do signo com seu referente, no caso, da fotografia com a realidade. A imagem na foto *indica* a realidade, é o que chama atenção nela. E esse tempo, segundo o autor, duraria até a época atual. No âmbito do fotojornalismo, portanto, é possível afirmar que a fotografia *indica* o fato apresentado. Por meio da imagem, temos um *indício* da realidade, somada à interpretação dessa mesma realidade.

Jorge Pedro Sousa (2004), afirma que foi com o passar do tempo que os conteúdos do fotojornalismo se firmaram. Porém, os temas são determinados também por outros fatores momentâneos, como as ações pessoais dos fotógrafos e condicionamentos ideológicos, sociais e culturais. Ou seja, apesar de representar a realidade, a forma que se dá essa representação - no fotojornalismo e na fotografia em geral - não é estanque e se modificou ao longo do tempo, seja pela relação do homem com a própria fotografia, seja por outras relações do homem entre si que poderiam se refletir sobre ela.

1.1.2 - Fotografia sócio-documental

A fotografia sócio-documental pode ser definida como a vertente da fotografia documental cujo caráter possui compromisso com o social. Jorge Pedro Sousa (2004) define o fotodocumentarismo como uma fotografia cuja temática abrange assuntos relacionados à vida na Terra e que tenham significado para o homem. Ou seja, que o afete de alguma forma e à sua vivência. O fotodocumentarismo social traria como tema, portanto, o próprio homem e suas relações com o mundo em que vive. Sousa (2000) traça um paralelo entre as trajetórias desse tipo de fotografia e o fotojornalismo que, de acordo com ele, ainda hoje tem como referência os temas relacionados ao fotodocumentarismo social.

Em uma primeira análise, podemos afirmar que, na questão do método utilizado para sua realização, o fotodocumentarismo social fica entre o fotojornalismo e a pesquisa etnográfica. É mais longo, mais trabalhado e pesquisado que o fotojornalismo, apresentando pautas mais intensas, mas não tem o mesmo aparato científico que fomenta a pesquisa etnográfica. O fotodocumentarismo social, em determinadas situações pode ser comparado a uma extensa fotorreportagem. As diferenciações entre esses dois nichos estão em suas temáticas e abordagem.

Por não precisar seguir uma pauta moldada pelo instantâneo, o fotodocumentarismo permite ao fotógrafo um maior apuro estético, assim como acaba por permitir uma maior presença da subjetividade do fotógrafo, é um trabalho que traz sua “assinatura”. Visualmente falando, o fotodocumentarismo social se aproxima da arte. Por não ter a necessidade de instantaneidade do fotojornalismo e as amarras ao método científico, o fotógrafo tem mais tempo e liberdade para capturar e expressar com força dramática o que está representando. Por se tratar de temas essencialmente humanos, o fotodocumentarismo parece estar mais distante e menos preocupado em amenizar a subjetividade, como na utópica isenção buscada no jornalismo e na etnografia. Mas também por tratar de temas essencialmente humanos, a fotografia sócio-documental parece ter um impacto maior no que diz respeito à representação da realidade.

Em *Sobre Fotografia* (2004), Susan Sontag afirma que a humanidade cultiva uma cultura de se educar por meras imagens da verdade e que esse é um costume ancestral. No entanto, segundo ela, ser educado por fotografias não pode ser comparado com o ser educado por imagens antigas e artesanais. Desde que começou o “inventário”,

nos primórdios da fotografia, quase tudo foi fotografado. Segundo Sontag, a manutenção do método de conhecimento do mundo por meio de imagens da verdade nos mantém ainda na Caverna de Platão. A reflexão proposta pelo filósofo grego baseava-se na seguinte situação hipotética: em uma caverna, eram mantidos prisioneiros, desde o nascimento, seres humanos, algemados e amarrados de forma que não poderiam se mover nem mesmo para mudar a direção do olhar. Na penumbra, eles poderiam enxergar apenas o que se passava dentro da caverna através da luminosidade de uma grande fogueira proveniente da entrada do local. Entre os prisioneiros e o mundo exterior com a fonte de luz, seria erguido um muro (como se fosse um palco), no qual passariam outros seres humanos carregando estatuetas de animais, homens, e diversas outras coisas. Os prisioneiros enxergariam, portanto, as sombras desses objetos e, não conhecendo nada além disso, pensariam que são as próprias coisas. Eles não saberiam, então, nem que existem outros seres humanos fora da caverna e nem mesmo que as próprias estatuetas são, por sua vez, imagens das coisas reais⁶. A autora afirma que a insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições de nosso confinamento na caverna, ou seja, o nosso mundo.

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, pg. 14)

Ainda em *Sobre Fotografia*, Sontag afirma que, contrariamente ao que é escrito sobre uma pessoa ou um fato, que é “declaradamente uma interpretação” (assim como desenhos ou pintura, manifestações visuais executadas manualmente pelo homem), as “imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2004, pg. 15). No caso específico da fotografia sócio-documental, talvez exista um caminho mais rápido entre a fotografia, a miniatura da realidade, e a possível apropriação daquela realidade por parte de quem a vê. Tomemos como exemplo a obra de Sebastião Salgado, consagrado e bastante popular fotodocumentarista social. Seus ensaios costumam apresentar grandes dramas humanos, como a série *Êxodos*, que mostra a situação de migrantes e refugiados de diversas partes do mundo. São imagens

⁶ PLATÃO. A Alegoria da Caverna. Brasília: LGE editora, 2006.

fortes, às vezes perturbadoras e com grande apelo emocional, mas de uma incrível beleza plástica. E mais: são reais. Aquela realidade está geograficamente distante em comparação à proximidade da imagem, mas por outro lado está muito próxima. O sentimento humano parece ser linguagem universal, apesar das diferenças culturais, e mesmo quem nunca passou por infortúnio semelhante pode perceber a dor e o sofrimento do outro. Dessa forma, se identificando e mesmo se apropriando do sentimento que parece pairar na imagem. Por mais subjetivo que seja o testemunho fotográfico, a imagem está ali para provar que aquelas pessoas existem, ou existiram, e naquele instante, naquele recorte espaço/tempo estavam sob aquelas condições e pareciam transmitir determinada impressão. E assim como os cenários, as expressões se fizeram naturalmente porque “fotografar é, em essência, um ato de não-intervenção” (SONTAG, 2004, pg. 22). Ainda que a simples presença da câmera possa influenciar, de certa forma, o fotografado, o grande interesse é a coisa como é, como está. E essa não interferência pode gerar opiniões contraditórias, especialmente quando há relação com algum tipo de sofrimento.

Tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do *status quo* (pelo menos enquanto for necessário para tirar uma ‘boa foto’), é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar – até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa. (SONTAG, 2004, 23)

De qualquer forma, o ato de fotografar é mais do que uma “observação passiva”, pois, como afirmou Sontag, usar uma câmera é uma forma de participação. Porém, indo um pouco além, o fotógrafo não quer e não deve interferir em determinada realidade no momento em que a fotografa, mas, ao mostrá-la para o mundo, certamente está realizando algum tipo de interferência, especialmente considerando imagens com algum tipo de preocupação social.

Uma das origens da fotografia sócio-documental – que também pode ser considerada origem do fotojornalismo, no sentido de usar as imagens em vez de palavras para contar uma história – foi o projeto chamado Farm Security Administration – FSA, implantado nas fazendas norte-americanas por volta de 1935, época da Grande Depressão Americana. O eleito presidente Roosevelt desenvolveu, em seu primeiro mandato, um plano de ajuda aos agricultores que passavam por crise desencadeada pelo

crack da bolsa de Nova York, em 1929⁷. Iniciado como projeto do próprio governo Roosevelt, para documentar os resultados da política do New Deal sobre os agricultores⁸, acabou se tornando uma ferramenta de denúncia sobre as conseqüências das políticas governamentais. Com afirma Sousa (2000), mesmo tendo sido um projeto delicado de registro da vida na América rural que dependia de critérios políticos, “os fotógrafos souberam usar expressivamente a fotografia, por vezes acentuando pontos de vista, abordagem que se mostrou importante para que a fotografia se tornasse de tal forma mobilizadora que conquistasse o receptor” (SOUSA 2000, pg 111).

Segundo Susan Sontag, os fotógrafos do FSA fotografavam diversas vezes o rosto das pessoas até encontrarem a “feição exata”, que precisava “amparar suas próprias idéias de pobreza, luz, dignidade , textura, exploração e geometria.” (SONTAG, 2004, 17).

Os fotodocumentaristas, portanto, apresentam a realidade e tentam extrair dela a maior expressividade possível. Ainda que isso seja fortemente influenciado pelas suas próprias noções de realidade.

1.1.3 - A fotografia na antropologia: a pesquisa etnográfica

A etnologia, ciência na qual Pierre Verger se especializou de forma autodidata, é parte da antropologia na qual são estudados fatos e documentos etnográficos relacionados à antropologia cultural e social de forma comparativa e analítica. A etnografia, por sua vez, se refere ao método de coleta de dados em uma pesquisa antropológica. Sobre a utilização da fotografia dentre as técnicas de coleta de dados etnográficas, Luiz Eduardo Achutti escreveu o livro *Fotoetnografia: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho* (1997), baseado em sua dissertação de pós-graduação em Antropologia Social. A obra apresenta duas formas de leitura: uma textual e outra visual. A leitura da obra de Achutti pode iniciar tanto a partir de

⁷ Com a diminuição de exportações para a Europa após o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), as indústrias norte-americanas terminaram por aumentar seus estoques de produtos. As ações dessas empresas começaram a cair na Bolsa de Valores de Nova York e, em outubro de 1929, houve a correria de investidores querendo vender suas ações, que despencaram ainda mais ferozmente. O efeito foi devastador e muitas pessoas empobreceram da noite pro dia. O desemprego atingiu quase 30% dos trabalhadores.

⁸ “...empréstimos a baixo juro para compra de terra, desenvolvimento de estudos para preservação de solos e criação de quintas experimentais e de explorações comunitárias, que visavam dar empregos aos trabalhadores errantes” (SOUSA 2000, pg. 110)

uma capa quanto da outra (não há contracapa), sendo que de uma forma encontra-se o texto padrão (verbal) e de outra, o que o autor chama de texto imagético: as fotografias capturadas durante a realização do trabalho, organizadas da mesma forma que estariam se capítulos verbais fossem.

Na obra, Achutti apresenta o termo *fotoetnografia*, que traz as possibilidades do uso da técnica fotográfica na coleta de dados etnográfica e definindo uma antropologia visual. O autor afirma que, como antropologia e fotografia surgiram praticamente na mesma época, em sua gênese, a fotografia era muito usada como instrumento do viajante ao documentar os elementos “curiosos” encontrados em seus destinos. “A fotografia, a matriz das modernas técnicas de reprodução do real, serviu de instrumento aos viajantes empenhados em fazer o inventário das diferenças do outro em relação aos europeus.” (ACHUTTI, 1997, pg. 23). E que essa, afinal, seria a base da antropologia: a pesquisa e a posterior comparação de hábitos e culturas de outros povos com os hábitos e cultura europeus. A fotografia, portanto, teria suas origens diretamente ligadas à documentação e à antropologia.

O pensamento antropológico existe desde que existe o homem com seus juízos e suas investigações: o homem, de uma maneira ou de outra, sempre pensou sobre si e sobre o outro. Definir-se a si sempre implicou uma definição e classificação por comparação, oposição, a diferença com relação ao outro. Pode-se relacionar o surgimento da antropologia, enquanto campo de saber institucionalizado, com o surgimento das teorias evolucionistas a respeito do homem e da cultura. Na mesma época do surgimento da fotografia, o pensamento evolucionista é marcante em termos de consolidação da emergente ciência antropológica. (ACHUTTI, 1997, pg. 21)

Sobre a forma como sua obra se apresenta – duas entradas: em uma, o texto; em outra, as imagens –, Achutti esclarece que considera que a narrativa verbal e a imagética são métodos complementares, não considerando que um possa substituir o outro. Portanto, apesar da existência de duas maneiras distintas de começar a leitura do livro e uma delas seja completamente visual, Achutti reconhece a importância de uma contextualização prévia para que se compreenda o sentido mais amplo das imagens apresentadas. Ao falar sobre a realização de sua pesquisa, declara que, buscando “poder interpretar as realidades culturais” apresentadas, necessitou uma vivência antropológica. Ou seja, para compreender a nova realidade que se apresentava a sua frente e ter propriedade para saber que imagens capturar e o que elas representavam (ou poderiam vir a representar) foi preciso uma vivência junto ao grupo pesquisado, uma

contextualização do próprio fotógrafo. E, assim como em qualquer forma de fotografia, a questão está centrada na intenção do fotógrafo.

Se observarmos atentamente, fazemos parte do mundo e não apenas estamos nele. Quanto mais mergulhamos naquilo que enxergamos, mais conhecemos do objeto de nós mesmos. Tecemos nossas conclusões pelos fragmentos e pelos recortes. Tecemos um olhar por fotografias. Tecemos um saber pela antropologia. (ANDRADE, 2002, pg. 115)

Rosane de Andrade, em *Fotografia e antropologia: Olhares fora-dentro* (2002), obra na qual a autora apresenta o papel de fotografia na antropologia, também analisando a obra de Pierre Verger, o protagonista dessa monografia, apresenta essa semelhança entre o saber antropológico e o olhar fotográfico, sendo que ambos são constituídos de recortes e fragmentos. Ainda segundo a autora, ao aprofundar o olhar sobre o mundo do qual fazemos parte – pois jamais somos apenas observadores – acabamos aumentando o conhecimento a respeito de nós mesmos. Seguindo essa linha de raciocínio, poderíamos concluir que, ao aproximar-se do objeto estudado (cultura afro-brasileira, uma fração, ainda que desconhecida, do mundo do qual fazia parte), o francês Pierre Verger passou a conhecer melhor o *objeto de si mesmo* (por meio do contraste existente entre a nova cultura e a sua própria, podendo ser considerada como a do homem branco europeu), compreendendo melhor assim, por meio da diferença, tanto a nova cultura estudada e a de que fazia parte. Com a comparação, Verger pode ter se tornado apto a selecionar fragmentos e recortes que não só apresentavam novos elementos dessa nova cultura que estava sendo pesquisada, como elementos contrastantes com os da cultura já conhecida, catalisando, portanto o conhecimento do *objeto de si próprio* – representado pela junção de ambas as culturas.

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? (ANDRADE, 2002, 115)

Sylvain Maresca, no artigo intitulado *Sobre os desafios lançados pela fotografia às Ciências Sociais* (1998), apresentou também a contradição entre palavra e imagens presente nas Ciências Sociais. Apesar do status alcançado pelas imagens mesmo nas ciências exatas, nas sociais elas continuam subordinadas à palavra.

Vivemos em uma época invadida por imagens. Armada de tecnologia, a ciência não cessa de inventar novos tipos de imagens que permitem visualizar o invisível e abordar as margens do virtual. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, as ciências humanas continuam amplamente fechadas à representação icônica. Essas disciplinas continuam a privilegiar a palavra e a escrita. (MARESCA, 1998, pg. 115).

Ele afirma que essa espécie de rejeição à imagem nas Ciências Sociais ocorreu por volta dos anos 20. Isso porque, nessa época, as ciências humanas procuravam firmar um estatuto acadêmico e isso, na época, só se daria por meio da palavra com a teorização e a utilização de métodos quantitativos e debates sobre o método entre especialistas. Por outro lado, a fotografia contribuiu para consolidar o estatuto científico da antropologia. Segundo o autor, a fotografia requer que o pesquisador vá ao local e observe, isso confere credibilidade à pesquisa.

Sobre o fotógrafo nas ciências sociais, ele é o observador que se revela. Assim, essa seria uma forma de esclarecimento prévio de seus interesses na população a ser estudada, por exemplo. Segundo o autor, o fotógrafo é um observador cujas imagens todos querem olhar, diferentemente do etnólogo, cujo trabalho a população geralmente desconhece ou não têm idéia do que significa e quais são seus resultados. E que o ato de fotografar e depois mostrar as fotos para as pessoas envolvidas seria capaz de estreitar o laço estabelecido com elas, envolvendo-as “ainda mais no ato do conhecimento, dotando-as de um estatuto valorizador” (MARESCA, 1998, pg.117). Assim, acredita Maresca, essa condição intensificaria o processo de conhecimento mútuo.

Ao definir os conceitos a serem aplicados na obra de Verger a partir das teorias apresentadas e autores pesquisados, podemos concluir previamente, portanto, que esses três segmentos da fotografia documental nascem simultaneamente, ainda indiscriminados e que, com o passar do tempo, assumem características e temáticas próprias, embora bastante próximas. Devido a essa proximidade, os limites não são estanques e algumas vezes se confundem. Alguns elementos, porém, como a relação com o tempo e a conduta do fotógrafo, são usualmente determinantes dessas classificações. Também descobrimos que a antropologia e a fotografia nasceram quase simultaneamente, em um ambiente contaminado pelo positivismo. A conjuntura em que nasceram vai determinar sua lógica no decorrer da história – e talvez em outra conjuntura elas não houvessem aparecido – e fazer com que ambas tenham trajetórias entrelaçadas, marcadas por parcerias e separações.

1.2 - Fotografia e arte

Para discutir o papel da fotografia no campo das artes se faz necessário, em princípio, tentar definir a própria arte em si, em especial porque não é unânime a idéia de que a fotografia possa ser considerada uma manifestação artística, querela aparentemente ultrapassada na academia, mas presente no senso comum. O que é arte, porém, é difícil de ser definido e talvez seja exatamente um problema conceitual em relação à definição de arte o responsável por tornar tão discutível a classificação da fotografia como tal. Se não podemos definir o que é algo, também não podemos definir o que não o é, portanto, neste trabalho, trataremos a arte como uma manifestação cultural em constante mudança, como define Jorge Coli, em *O que é arte?*, quando diz que "A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração e etc." (COLI, 1995, 12).

Para o autor, basicamente, é a reação em relação a um objeto que o torna artístico e não apenas a sua essência ou intenção inicial. Esses elementos que, segundo ele, definem um objeto como arte, não são constantes ou mesmo unânimes. Dessa mesma forma, podemos perceber as passagens que ocorrem dentro do meio artístico por meio dos movimentos de vanguarda. Todas as novas formas de expressão artística surgiram em contraponto ou resposta, ou ainda adaptação, à outra, em um fluxo constante. A reação do homem em relação a esses movimentos é causa e também consequência. Se por um lado o homem incentiva a ruptura com os padrões estéticos em vigência, também cabe a ele aceitar as novas imposições. De qualquer forma, as transições não são sempre aceitas sem um tipo de resistência e um dos exemplos da oposição a novas formas de arte foi constatado com o despontar da Arte Moderna. No Brasil, a Semana de Arte Moderna, ocorrida na década de 20 e inspirada pelos movimentos de vanguarda europeus, foi alvo de manifestações iradas por parte dos mais conservadores.

Na realidade, não é necessário ser um declarado conservador para sentir estranheza com qualquer tipo de ruptura de padrões, assim como não é necessário não o ser para aceitá-la por completo. Com o surgimento da fotografia e sua quase imediata associação às artes visuais não foi diferente: o questionamento sobre sua natureza artística parece perdurar até os dias de hoje, embora com muito menos ardor. Perceber grandes mudanças de pensamento na humanidade de modo geral,

especialmente relacionadas a manifestações culturais, se torna praticamente impossível quando se está inserido na época em que se dá a transformação e fica mais difícil na medida em que as tecnologias desenvolvem-se cada vez mais rápido. Não estamos tão próximos do surgimento dessa nova tecnologia que foi a fotografia e das mudanças que trouxe consigo como esteve Walter Benjamim, que à sua época formulou pensamentos críticos em relação à temática *fotografia e arte*. Entretanto, a fotografia ainda é relativamente nova em comparação a tantas outras formas de arte, assim como o cinema. Uma linguagem específica da fotografia parece ainda em formação ao longo de sua curta história e já surgem outros questionamentos a respeito de sua natureza com o advento da imagem digital.

Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (2002), Walter Benjamim, discute o fim da arte tradicional devido ao surgimento das possibilidades de reprodução essencialmente técnicas, sem a participação da mão do homem. O surgimento de formas de expressão visual como a fotografia e, mais posteriormente, o cinema, com suas possibilidades multiplicativas acabariam por contrariar valores que, até então, faziam da obra de arte e o ato de admirá-la uma espécie de experiência religiosa. E isso acontecia devido a três propriedades da arte: aura, valor cultural e autenticidade.

O conceito de *aura* diz respeito à propriedade de uma obra de arte ser tomada sempre como muito distante, mesmo que exista proximidade física e, de acordo com Benjamim, é a aura da obra de arte que é diretamente atingida na época da reprodutibilidade técnica. Os outros dois conceitos seriam também atingidos, porém indiretamente, visto que a *aura* determina o valor cultural e o critério de autenticidade da obra. Para explicar melhor o conceito de *aura* relacionado à obra de arte, Walter Benjamim aplica a noção de *aura* aos objetos naturais.

Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar. Em uma tarde de verão, num momento de repouso, se alguém segue no horizonte, com o olhar, uma linha de montanhas, ou um galho cuja sombra protege seu descanso, ele sente a *aura* dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 2002, pg 227)

A *aura* de uma obra de arte, portanto, é algo como uma experiência, uma sensação, que só pode acontecer uma vez, e está diretamente ligada ao local de exposição. Em seu comentário, Benjamim comenta a diferença entre a apresentação de uma orquestra dentro de uma catedral e em uma gravação. A reprodução iria de

encontro, então, à essência desse tipo de experiência artística. A unicidade, outra característica atribuída à arte tradicional por Benjamin, estaria relacionada ao “conjunto de reações conhecido como tradição” (BENJAMIN, 2002, pg. 228), que, por sua vez, é uma realidade mutável. O terceiro elemento, o valor de culto de uma obra de arte, se opõe a outro conceito: a capacidade de exposição da obra de arte. Quanto mais exposto é um objeto, menos valor de culto ele possui. O autor cita o exemplo de algumas imagens em uma caverna, na Idade da Pedra. Alguns homens têm acesso a elas, mas elas foram feitas especificamente para os espíritos e é aí que reside seu valor de culto, não na sua apreciação. Assim como algumas esculturas de catedrais góticas, que não podem ser vistas do chão. De fato, a maioria das obras de arte tradicionais teve sua origem relacionada a cultos e rituais. A *aura* atua sobre o valor cultural da obra de arte, assim como sobre sua unicidade.

Poder-se-ia dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando-lhes os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez. (BENJAMIN, 2002, pg. 226)

Ainda que uma primeira leitura possa sugerir tal interpretação, Benjamin não estava a lamentar uma possível desvirtuação dos valores artísticos tradicionais, mas, sim, celebrando o “fim da arte tradicional em proveito de uma união entre arte e técnica”⁹. Com o fim da arte tradicional, as novas formas de arte trariam novas possibilidades, assim como novos pressupostos para sua definição. A fotografia, em especial, surgiu e veio de encontro a duas características da obra de arte tradicional de Benjamin, a unicidade e a duração. Por se reproduzir infinita e igualmente, a fotografia é capaz de padronizar o que só existe uma vez, isto é o recorte espaço/tempo que representa.

A reprodução do objeto, tal como fornecida pelo jornal ilustrado ou semanário, é incontestavelmente muito diversa de uma simples imagem. A imagem associa tão estreitamente as duas características da obra de arte, sua unicidade e sua duração, quanto a fotografia associa duas realidades opostas: as de uma realidade fugidia, mas que pode se reproduzir indefinidamente. (BENJAMIN, 2002, pg. 228)

Os três conceitos enumerados por Benjamin como definidores da arte tradicional, juntos, criam a noção de beleza na estética clássica. Porém, o que é belo, assim como o que é arte, é um conceito mutável. Esse é um termo que, com o passar do

⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin. Editora Braziliense, SP: 1993

tempo, está constantemente se modificando, se adaptando ou talvez mesmo se repetindo. No entanto, como afirmou Susan Sontag, em *Sobre Fotografia* (2004), uma espécie de beleza está sempre presente nas fotos, afinal, em geral essa é a motivação principal para que alguém busque capturar e guardar uma imagem. Essa concepção de beleza – talvez como todas as outras - às vezes é muito subjetiva.

Ninguém jamais descobriu a feiúra por meio de fotos. Mas muitos, por meio de fotos, descobriram a beleza. Salvo nessas ocasiões em que a câmera é usada para documentar, ou para observar ritos sociais, o que move as pessoas a tirar fotos é descobrir algo belo. (O nome com que Fox Talbot patenteou a fotografia em 1841 foi calótipo: do grego *kalos*, belo). Ninguém exclama: ‘Como isso é feio! Tenho de fotografá-lo’. Mesmo se alguém o dissesse, significaria o seguinte: “Acho essa coisa feia...bela”. (SONTAG, 2004, 101)

Em *O que é arte?* (1995), Jorge Coli procura conferir algumas atribuições ao conceito de arte para tentar defini-lo, a fim de explicar a relação contemporânea do homem com as artes. Segundo o autor, mesmo que não exista uma definição concreta para o termo, somos capazes de identificar objetos e produções da cultura enquanto *arte*. Esse reconhecimento se daria como resultado de uma reação de *admiração* diante do objeto ou coisa em questão. "Se não conseguimos saber o que arte é, pelo menos sabemos quais coisas correspondem a essa idéia e como devemos nos comportar diante delas" (COLI, 1995, pg 8)

No entanto, é muito mais fácil, no senso comum, admitir como arte as obras que fazem parte do conceito de arte tradicional, mais ou menos o mesmo definido por Benjamim. Quando se trata de arte moderna ou contemporânea, por exemplo, a reação e o reconhecimento como arte não ocorrem de forma tão natural. Por admitir que no interior da obra de arte não se encontra com facilidade critérios que a definam, Coli propõe que se procure esses critérios fora dela, e que esses seriam forças que atribuem a qualidade de arte a um objeto. Entre os instrumentos dos quais a cultura se vale para definir enquanto arte, Coli enumera o discurso acerca da arte – que reconhecemos como provido de competência e autoridade -, o local de exposição e instituições legais que protegem as construções consideradas artísticas, como os prédios tombados, por exemplo.

O discurso sobre a arte valida o objeto quando proferido por críticos de arte, peritos, historiadores e curadores, por exemplo. Essas seriam pessoas munidas de autoridade para conferir o status de arte a algo. Pelo menos, essa autoridade é reconhecida pelo senso comum, embora mesmo suas conceituações não o sejam.

Museus e galerias de arte são, por excelência, locais que rotulam o objeto exposto como arte. Essas são definições um pouco abstratas e totalmente subjetivas. Mas se tratando de uma manifestação cultural, nada pode ser definido por convenções. Afinal, são as reações dentro da própria cultura que vão conferir status a essa manifestação.

De formas diferentes, tanto a arte tradicional definida por Benjamim no momento de sua suposta substituição por uma nova arte, quanto as definições propostas por Coli especialmente para serem aplicadas à arte contemporânea, baseiam-se na admiração (e na reação de quem a admira) e no local de exposição. Quanto à fotografia nas artes plásticas, após o começo fortemente ligado à pintura, e algumas rejeições ao longo da história, hoje ela é amplamente exposta em museus e galerias. Dessa forma, talvez pudéssemos, precipitadamente, definir a fotografia como parte do conceito atual de arte. Outra evidência diz respeito à admiração. Considerando que a arte contemporânea é essencialmente sensorial e tem como um de seus princípios justamente causar uma reação em quem a admira, não seria a fotografia uma das formas mais eficazes de conseguir esse efeito? Ou por seu realismo ou até mesmo na perturbadora falta dele em uma foto. “O estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos da nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai” (Coli, 1995, 11)

Em *A Câmara Clara* (1984), Roland Barthes apresenta uma visão bastante pessoal da fotografia e define conceitos que talvez possam ser relacionados a uma leitura da imagem que remeta a uma interpretação capaz de conferir, de certa forma, estatuto de arte a uma fotografia, como a idéia de admiração. Ao tentar compreender de que forma ele – e assim estendendo a lógica a qualquer pessoa – interpreta ou reage a uma imagem fotográfica, Barthes definiu – entre outros conceitos - o *studium* e o *punctum* da imagem.

Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação ao uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa noção está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1984, pg. 45)

O *studium*, portanto, é definido pelo interesse gerado pelo conteúdo de uma imagem e o reconhecimento dos códigos presentes e a associação com seus

significados. O *studium* é algo que parte de quem observa a imagem e é voluntário, ao contrário do *punctum*. De acordo com a definição de Barthes, o *punctum* se caracteriza, especialmente, por ser um arrebatamento involuntário e aparentemente sem explicação com relação a algum elemento específico pertencente à imagem. Nas palavras do autor, o *punctum* de uma foto é o que nela o punge, mas também mortifica e fere. Ele parte da cena, como uma flecha, e atinge o observador. De acordo com Barthes, “com muita frequência, o *punctum* é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*”. Ou seja, é algo na fotografia capaz de provocar uma reação na pessoa que observa a imagem. Algo que, sem ser procurado, salta aos olhos. E quase sempre sem nenhuma referência aparente.

Para exemplificar e separar os conceitos, Barthes os reconhece em diversas imagens. Uma delas, em especial: trata-se do retrato de uma família negra americana capturada por James Van Der Zee, em 1926. Na fotografia, vemos uma mulher sentada e ao seu lado direito um homem que aparenta estar na sua mesma faixa etária e tratar-se de seu marido e, ao lado esquerdo, uma moça um pouco mais jovem, que pode ser filha do casal ou mesmo irmã de algum deles. Sobre sua interpretação da imagem, o autor afirma:

O *studium* é claro: interesse-me com simpatia, como bom sujeito cultural, pelo que a foto diz, pois ela fala (trata-se de uma ‘boa’ foto): ela diz da responsabilidade, do familiarismo, do conformismo, do endomingamento, um esforço de promoção social para enfeitar-se com os valores do branco (esforço comovente, na medida em que é ingênuo). O espetáculo me interessa, mas não me “punge”. (BARTHES, 1984, pg. 71)

Com relação ao *punctum* dessa mesma imagem, em um primeiro momento Barthes imaginou que tratavam-se das presilhas dos sapatos que calçavam a moça mais jovem. Mas o *punctum* permanece agindo e, segundo ele, mais tarde percebeu que o elemento dessa imagem que realmente o “pungia” era o colar que a mesma moça trazia no pescoço. E então pôde perceber, após, que era um colar muito semelhante ao utilizado por uma de suas tias, durante sua infância. Barthes pôde compreender, pois, que “por mais imediato, por mais incisivo que fosse, o *punctum* podia conformar-se com certa latência (mas jamais com qualquer exame)” (BARTHES, 1984, pg. 84). Outras características importantes com relação ao *punctum* da imagem referem-se ao fato de que, delimitado ou não, ele representa um “suplemento”, é o que é adicionado à foto “todavia já está nela” (BARTHES, 1984, pg. 85) e também à sua natureza

espontânea, “o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal educado”.

Os conceitos definidos pelo autor não poderiam, simplesmente por existirem e ocorrerem, conferir a uma fotografia o status de objeto artístico. No entanto, por trazerem à tona questões relacionadas ao “arrebato” e a alguma reação puramente emocional à imagem observada, podem remeter a algumas relações mediadas pela arte, como a relação entre o criador e o público. O conceito de *punctum* da imagem, por exemplo, no momento em que “punge” e conquista o espectador – principalmente quando acontece sem nenhum estímulo racional aparente – pode alcançar um efeito semelhante ao talvez preterido pelas artes: uma reação por parte do público, independente da natureza dessa reação.

Marilena Chauí (1995) ao tratar do universo das artes, apresenta o conceito de *juízo de gosto*, estudado em profundidade pelo filósofo alemão Immanuel Kant. O *juízo de gosto*, por parte do público, seria um dos três pilares sobre os quais se ergue a estética (enquanto disciplina filosófica), juntamente com o gênio criador e a inspiração, provenientes do artista, e a beleza, procedente da obra. Novamente, parece haver uma série de ações em seqüência capazes de definir a arte. A primeira relacionada ao artista e à inspiração para sua criação, a segunda relacionada à obra em si e a última, relacionada à reação do público. A autora afirma que a partir do século XVIII, diversas artes mecânicas - pela definição da época: as de finalidade utilitária para os homens –, como medicina, agricultura, culinária e artesanato, distinguiram-se das artes, cujo fim é o **belo**. E nessa época teria surgido a definição de Belas-Artes (cujas sete artes são: pintura, escultura, arquitetura, poesia, música, teatro e dança), que até hoje é responsável por guiar o senso comum na distinção do que é arte. Ao passo que a técnica atingiu outro patamar ao se tornar *tecnologia* (a ciência da técnica, o domínio da mesma), portanto um meio de conhecimento, já não foi mais vista como mera ação fabricadora, tendo sua distinção das artes menos demarcada. Chauí definiu, então, a passagem das artes de “criação genial misteriosa” para uma “**expressão criadora**, transfiguração do visível, do sonoro, do movimento, da linguagem, dos gestos em obras artísticas” (CHAUÍ, 1995, 318), no momento em que não mais se pensava que arte e técnica eram separáveis, pelo contrário, estiveram juntas desde o princípio.

De acordo com Chauí, a arte seria uma expressão da verdade. Elas “não pretendem imitar a realidade, nem pretendem ser ilusões sobre a realidade, mas exprimir por meios artísticos a própria realidade” (CHAUÍ, 1995, 318). Ainda segundo a autora,

cada artista em sua especialidade – música, escultura, dança, letras, por exemplo – deseja exprimir por meios artísticos *o que é* o mundo sobre o qual se ocupa. Como o que seria o mundo dos sons, da matéria e forma, do movimento e da linguagem. E, para isso, o artista sempre recorreu à técnica. Chauí cita como exemplo a arte renascentista, apoiada na teoria das proporções e na matemática, e as pinturas expressionistas, cuja compreensão depende do conhecimento da física, da óptica.

O que há de espantoso nas artes é que elas realizam o desvendamento do mundo recriando o mundo noutra dimensão e de tal maneira que a realidade não está **aquém** e nem **na** obra, mas **é** a própria obra de arte. Talvez a melhor comprovação disso seja a música, feita de sons, será destruída se tentarmos ouvir cada um deles ou reproduzi-los como no toque de um corpo de cristal ou de metal. A música, pela harmonia, pela proporção, pela combinação de sons, pelo ritmo e pela percussão, cria um mundo sonoro que só existe por ela, nela e que **é** ela própria. Recolhe a sonoridade do mundo e de nossa percepção auditiva, mas reinventa o som e a audição, como se esses jamais houvessem existido, tornando o mundo eternamente novo. (CHAUÍ, 1995, pg. 316)

Assim como a música, a fotografia é uma combinação de elementos específicos que resultam em cada imagem produzida com a técnica. O recorte espaço/tempo definido pelo autor, assim como a luz, o tempo de exposição, o enquadramento e o foco. Todos esses elementos e a forma como são utilizados acabam por recriar o momento, recriar a realidade para um novo espectador, a partir do olhar do fotógrafo. Ainda que o objeto retratado exista e faça parte da realidade.

Nos primeiros tempos, a utilização da fotografia prendeu-se, principalmente, com demonstrações técnicas, mas, pouco a pouco, por influência dos primeiros fotógrafos, em muitos casos também pintores, foram surgindo determinados cânones estético-expressivos para o *médium*. Estavam criadas as primeiras convenções profissionais, muito semelhantes às da pintura. (SOUSA, 2000, 24)

A discussão acerca da relação da fotografia com a arte e com a técnica surgiu quase que simultaneamente a seu advento. Estrategicamente posicionada entre a capacidade de representar a realidade ou recriá-la, talvez seja possível afirmar que as diferentes reações e sensações causadas pelas imagens em determinadas épocas, sob determinadas crenças, tenham sido responsáveis pelas oscilações na tênue linha que poderia definir a fotografia entre a arte e a documentação. Ao longo da história, mesmo

diferenciação entre técnica e arte modificou-se. Dessa forma, natural também seria que as atividades pertencentes a cada um dos grupos acabassem por ter suas definições questionadas. Com a fotografia, sempre na fronteira entre as duas segmentações, não foi diferente. De qualquer forma, apesar de ter nascido em ambiente propício ao desenvolvimento da ciência e celebração da razão, a fotografia agregou, em seu princípio, convenções semelhantes às da pintura. Isso porque os primeiros fotógrafos eram, de fato, pintores. De certa forma, essa situação – o interesse de artistas visuais pelo fazer fotográfico - dava pistas de que somente a técnica fotográfica nada poderia fazer sozinha, não bastando ser apenas capaz de apertar um botão para dominá-la. Com o tempo, a fotografia foi adquirindo linguagem própria e hoje é amplamente utilizada por artistas contemporâneos. Muitas vezes, a fotografia é empregada na arte contemporânea como técnica mista, combinada com outros meios visuais, como a própria pintura, ou mesmo com a palavra escrita.

O objetivo desta monografia portanto, em um primeiro momento, é detectar os pontos de encontro entre arte e técnica ao longo da história, dentro do âmbito da fotografia. Afinal, talvez nas constantes mudanças e movimentações relacionadas à interpretação do papel da fotografia, muitas vezes os limites entre arte e documentação histórica tenham se confundido e mesclado. Após essas definições envolvendo a técnica fotográfica em seu sentido amplo, procuro perceber, à luz das teorias apresentadas, os pontos que possam definir uma única imagem como representante tanto de uma forma de expressão artística quanto como um exemplar de documentação histórica. Além desse fluxo constante, procuro encontrar um segundo movimento, de certa forma cronológico, que possa ocorrer dentro de uma única imagem, já congelada no tempo e no espaço. A questão refere-se à possibilidade de uma imagem já capturada com intenção documental agregar a seu valor informativo também o valor artístico no decorrer da história e quais seriam as prerrogativas responsáveis por essa ação. Para isso, uso, como dito anteriormente, como objeto de estudo, parte da obra do francês Pierre Verger, fotógrafo e etnólogo autodidata que viveu durante muitos anos no Brasil, realizando pesquisas entre os descendentes africanos na Bahia, mas que também tem uma larga produção em fotojornalismo e cuja obra, hoje, é exposta em museus pelo mundo afora.

Capítulo 2 – Pierre Fatumbi Verger

Em janeiro de 2007 o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS recebeu a exposição itinerante *O Brasil de Pierre Verger*, que trazia cerca de 250 fotografias capturadas pelo francês em território nacional, no período de 1946 a 1958, logo após sua chegada ao Brasil. As imagens retratam o cotidiano e a multiplicidade cultural brasileira, trazendo temas como a religião, as festividades e o trabalho. De certa forma, as fotografias que compuseram a mostra apresentam o olhar estrangeiro sobre a cultura nacional, ainda com um certo deslumbramento de quem recém havia chegado, mas também com a intimidade de quem acabaria por permanecer por muito tempo.

Pierre Verger nasceu em Paris, França, em 04 de novembro de 1902, em família abastada. Até os trinta anos desfrutou de sua boa condição financeira de modo convencional entre os de sua classe social. Em 1932, Verger aprendeu a técnica fotográfica com o amigo e fotógrafo profissional Pierre Boucher e comprou sua primeira câmera, uma Rolleiflex. À época, a França acompanhava o surgimento de novos fotógrafos com uma temática dedicada à documentação da vida social, como Henri Cartier-Bresson e o húngaro Robert Capa, que viriam a fundar a Magnum Photos, juntamente com o americano David Seymour e o britânico George Rodger.

Com a morte da mãe e do irmão, provavelmente as pessoas que o prendiam em sua terra natal desde que também descobrira sua paixão pelas viagens, Verger saiu para rodar o mundo e entre dezembro de 1932 e agosto de 1946 viveu de fotografar, trabalhando para as mais diversas publicações e empresas – como as revistas *Life* e *Match*, de circulação internacional -, sempre percorrendo os continentes e conhecendo lugares distintos.

Em agosto de 1946, desembarcou na Bahia e, até sua morte, residiu no estado brasileiro, mas constantemente fazendo longas viagens à África, dividindo sua vida entre os dois lugares.

O documentário audiovisual *Pierre Verger: o mensageiro entre dois mundos* (Brasil, 1998), narrado e apresentado por Gilberto Gil e dirigido por Lula Buarque de Hollanda, apresenta a relação de Verger com essa ponte cultural África-Bahia, estabelecida muito antes dele, mas na qual sua atuação foi de grande importância para a

criação e divulgação de um acervo sobre seus estudos e, especialmente, para o povo envolvido nas andanças de Pierre Verger.

O filme apresenta a última entrevista concedida por Verger – ele faleceu um dia depois da gravação, em 1996 – acompanhada por depoimentos de especialistas (fotógrafos e antropólogos) que conheceram ou estudaram sua obra e de pessoas que conviveram com ele na França, no Brasil (Bahia) e na África. Com isso, o documentário procura traçar um perfil da personalidade de Verger, assim como falar de sua relação com a fotografia, com os estudos etnológicos e, principalmente, com o Candomblé. A religião, inclusive, parece ser o grande questionamento apresentado ao longo do filme. As opiniões são contraditórias e parciais e apenas um depoimento do próprio Verger, no final do documentário, parece pôr fim às dúvidas relacionadas às crenças de Verger. Mas apenas parece. Afinal, como talvez tenham feito os que o conheceram, hoje todos podem concluir a respeito dessa questão de acordo com seus próprios interesses, ainda que inconscientemente.

Apesar de pender mais para o lado de uma especulação curiosa do que para um grande problema de pesquisa, a questão acerca da crença ou não-crença de Verger, ainda que sem resposta, pode servir de base para um questionamento inicial a respeito da relação de suas fotografias com a arte e a documentação, assim como sobre a intenção do fotógrafo ao capturar as imagens, o que pode ser determinante para solucionar algumas questões apresentadas neste trabalho. Ao pesquisar um povo e uma cultura com a qual estava profundamente envolvido, Verger provavelmente tenha precisado separar, em si, o pesquisador do homem, especialmente ao tratar de religião, um tema que se distancia tanto do racional e praticamente se opõe à ciência. Pierre Verger não apenas observou os cultos e conviveu com os religiosos. Ele participou ativamente dos processos relacionados ao Candomblé e estudou a religião profundamente sendo dela um iniciado. Por estar nessa posição, Verger conheceu diversos segredos e rituais que não poderiam ser revelados e teve acesso a espaços que outros fotógrafos não tiveram e nem viriam a ter. A relação de Verger com a religião – seja ela de crença ou de respeito - delimitou o seu trabalho. Ao mesmo tempo em que o permitiu chegar incrivelmente mais perto de seu objeto de estudo, o impediu de revelar o que não seria apropriado de acordo com os votos que fez a com a posição que assumiu dentro do meio religioso.

É importante ressaltar que entre todos que foram questionados por Gilberto Gil a respeito da religião na vida de Verger, houve um padrão nas respostas. Os amigos

seguidores do Candomblé, e que com ele conviviam diariamente, não tinham dúvidas: ele obviamente acreditava na religião dos orixás. Os especialistas e amigos que não compartilhavam com ele a vida religiosa diziam o contrário. Colocando as informações dessa forma, a conclusão parece óbvia. Mas mesmo que em nada surpreendam as opiniões, é preciso detalhar um pouco mais as incursões (ou a grande incursão) do francês na religião africana.

Ao chegar à Bahia e conhecer a religião, apenas demonstrar seu interesse pelo culto aos orixás não teria sido suficiente para que Verger, branco e europeu, fosse aceito e iniciado no Candomblé. A religião africana, como os próprios seguidores afirmam, é um ponto de resistência para os que vieram escravizados ao Brasil, é uma referência à pátria-mãe, é o que os une de forma fraternal. Ademais, é uma crença cheia de cultos, santidades, entidades e exige total dedicação e, principalmente, que se guarde silêncio a respeito de seus segredos. Portanto, para poder participar dos cultos e conhecer os dogmas, Verger deveria ser testado e fazer muitas concessões. A partir do momento em que se envolveu com a religião, Verger dedicou-se com afinco e foi muito respeitado dentro desse meio. Na África, viveu seu renascimento religioso, no qual foi iniciado babalaô¹⁰ e batizado de Fatumbi, que significa *nascido de novo graças ao Ifá*. O Ifá é uma espécie de oráculo de origem iorubá¹¹. Dessa forma, Fatumbi, enquanto sacerdote do culto de Ifá, passou a possuir o segredo das adivinhações e o conhecimento sobre as tradições orais dos iorubás. E assim foi se aprofundando cada vez mais na religião, participando dos cultos até o fim da vida e sendo um dos grandes responsáveis por fazer a ponte entre Brasil e África, enviando e trazendo mensagens entre os seguidores do Candomblé. Ou seja, qualquer fosse a motivação de Verger a viver atravessando o Atlântico, a religião foi a razão declarada.

Devido a essa sua conduta e aos hábitos criados por Verger, naturalmente seus irmãos religiosos afirmam não ter dúvida alguma a respeito de sua real crença. No entanto, como afirmaram tanto a fotógrafa Arlete Soares como o antropólogo Antonio Risério, dois dos entrevistados no filme, Verger fazia questão de dizer para os amigos de fora do meio religioso que não acreditava em nada daquilo. Em seu depoimento, o próprio Verger afirma ser fascinado pelo que a religião é capaz de fazer pelos

¹⁰ Espécie de sacerdote do candomblé. Em uma das formas de hierarquia – e provavelmente a adotada na classificação de Verger – babalaô é a denominação para o babalorixá (também conhecido como pai-de-santo) que é sacerdote do Ifá.

¹¹ Os iorubas são um grupo étnico africano unido pela cultura e pela língua. Eles estão espalhados pelo continente, mas constituem boa parte da população de Benin, país africano para o qual Verger voltou suas atenções nos estudos sobre a escravidão.

descendentes africanos e, ao falar sobre a incorporação de espíritos durante os cultos, revelou que acreditava que, na verdade, aquela era apenas manifestação da real essência humana, sem a intervenção das convenções apreendidas durante a vida. Ao ser perguntado se já tinha experimentado tal sensação, foi enfático: “Infelizmente não. Porque sou um idiota de um francês racionalista. A mim não contaram histórias, eu não sou um idiota que acredita nessas coisas. É uma coisa despoetizante horrível. Eu sofri muito, gostaria de ter me deixado ir”.

Esse conflito entre o passional e o racional apresentado tanto no depoimento de Verger quanto na opinião de seus amigos e mesmo no modo com ele levou a vida, pode ser encontrado também ao compararmos arte e documentação. Metaforicamente, o envolvimento de Verger com a religião, a admiração pela forma como viviam os descendentes africanos que conheceu e a real afeição desenvolvida pelos lugares onde viveu representam a arte, a inspiração e emoção. Ao mesmo tempo, o fato de Verger ter estudado e publicado obras de grande importância científica, como *Os Orixás* (1981) e *Fluxo e Refluxo* (1987)¹², e documentado em imagens os costumes e tradições do povo do qual passou a fazer parte, em uma espécie de observação participante e com um certo distanciamento no olhar, representa a ciência, o seu lado francês racionalista, como afirmou o próprio Verger.

Restringindo-se ainda apenas às informações obtidas com as entrevistas feitas no documentário de Lula Buarque de Hollanda, pode-se demonstrar que estava presente na obra de Verger, desde o princípio, tanto a busca pelo senso estético como pelo registro e armazenamento de informações. Logo no princípio do filme um técnico de laboratório fotográfico onde Verger ampliava suas imagens demonstra as técnicas de exposição de luz que havia aprendido com o francês, que, segundo ele, era extremamente exigente e gostava de manipular as imagens durante o processo de ampliação, para que os tons de cinza ficassem mais adequados. A fotógrafa Arlete Soares afirma que Verger tinha uma noção de enquadramento à frente de seu tempo, pois suas fotografias apresentavam cortes pouco convencionais na época. A própria Arlete afirma também que, com relação a isso, Verger sempre dizia que as fotos eram bonitas porque o que estava retratado, fosse a pessoa ou a situação, era bonito. Em outro momento, a fotógrafa diz que, a partir de uma certa época, Verger passou a fotografar unicamente para documentar seu

¹² Os Orixás fala sobre os deuses iorubas, apresentando sua mitologia e descrevendo seus rituais. Fluxo e Refluxo é um importante estudo sobre a escravidão no Brasil no qual, conforme afirma Milton Guran no documentário, Verger fornece pistas sobre as quais pode se apoiar um século de estudo.

trabalho de pesquisa. Um dos livros publicados por Verger a partir de sua extensa pesquisa realizada entre África e Bahia, *Fluxo e Refluxo*, é um importante tratado sobre a escravidão. De acordo com o fotógrafo e antropólogo Milton Guran, essa é uma obra de referência na área, na qual Verger já aponta pistas sobre o que foi sendo descoberto, estudado e aprofundado em seguida.

A formação de Pierre Verger e consolidação como etnólogo aconteceu de forma pouco ortodoxa. Ao enviar cerca de 2 mil negativos para o Instituto Francês da África Negra (IFAN) como resultado de sua pesquisa fotográfica, obteve como resposta que apenas aquele material não era o suficiente, que era necessário que ele enviasse, juntamente com as imagens, conteúdo escrito sobre sua experiência. Em princípio não gostou muito da idéia, mas acabou se envolvendo com a pesquisa e permaneceu na área, tornando-se um etnólogo autodidata com diversas obras publicadas, tendo sido reconhecido como doutor pela Universidade de Sorbonne (França), ainda que não tenha tido formação acadêmica. Ao falar sobre sua pesquisa, Verger afirmou que apenas vivia o cotidiano daquela nova cultura, sem perguntar o porquê das coisas ou apenas observar de forma curiosa. Afinal, quando estamos inseridos em nosso cotidiano, não conseguimos explicar o motivo de certas coisas que fazemos, e mesmo a forma como elas são feitas, porque nunca pensamos a respeito, as coisas simplesmente são. Pierre Verger ainda disse, divertido, que só conseguiu escrever tanto e pesquisar tanto, porque os assuntos de que tratou não o interessavam em nada.

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 de 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 de Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a. XIX (1968, 1978)*. (ANDRADE, 2002, pg. 83)

No livro-catálogo da exposição *O Brasil de Pierre Verger*, o texto de apresentação referente aos cultos afro-brasileiros escrito por Lisa Earl Castillo e Luis Nicolau Pares, traz uma visão da relação de Pierre Verger com a religião e seus segredos. *Os Luminares elusivos do segredo – a religiosidade afro-brasileira na fotografia de Pierre Verger* aborda principalmente a relação do fotógrafo Verger com o

(se não crente, ao menos respeitoso) religioso Verger ao tratar dos segredos do Candomblé.

De acordo com os autores, Verger revelou, sim, para o público uma boa parte do desconhecido mundo dos cultos afro-brasileiros, que sempre despertaram muita curiosidade por parte dos não iniciados, justamente por todo o mistério no qual se envolviam. Ao mesmo tempo em que trazia à tona parte dessa nova realidade – e até mesmo trazendo algumas polêmicas, como o sacrifício de pequenos animais -, o francês se manteve dentro dos limites impostos pelos segredos do Candomblé, sempre poupando o que não poderia ser divulgado.

Imagens fotográficas e fílmicas do que acontece na camarinha, no quarto dos segredos, apesar de circularem cada vez mais na mídia, são insuficientes por si sós para comunicarem a *experiência* religiosa do Candomblé. O segredo não se reduz ao visual; oculta-se também nas melodias antigas, no saber das folhas, no significado dos movimentos das danças sagradas e em inumeráveis outros aspectos que ainda permanecem restritos ao saber ritual. Verger, ao deixar-nos entrever o segredo, nos faz partícipes do mistério sem, no entanto, revelá-lo. (CASTILLO; PARES, 2006, pg. 210)

Verger, enquanto pesquisador etnólogo fotografou e mostrou ao mundo um universo ainda novo e desconhecido para a maior parte da população. Ao mesmo tempo, assim como faz o artista, Verger mostrou algo que, podendo ser considerado belo ou não, causa alguma sensação ou reação. Ainda como faz o artista, é capaz de deixar o seu real significado em aberto, apenas sugerindo e evocando sua intenção. A forma como isso acontece – a união em uma única imagem de propriedades tão distintas - é, também, uma das razões dessa monografia.

A maior parte da obra fotográfica de Pierre Verger sobre as religiões de matriz africana no Brasil foi produzida na Bahia, nos dez anos posteriores à sua chegada em 1946. Seus primeiros trabalhos detalhados sobre o assunto foram publicados em 1950, na França. Foi apenas em 1981, com o lançamento do livro *Orixás*, que a fotografia de Verger sobre essa temática atingiu o grande público brasileiro. (CASTILLO; PARES, 2006, pg. 203)

Pierre Verger atuou ainda, durante um bom tempo, como repórter fotográfico. Antes de chegar ao Brasil, em 1946, Verger trabalhou para diversas agências internacionais enquanto rodava o mundo, fazendo da fotografia seu meio de sobrevivência. Já em território brasileiro, assegurou sua permanência no país sendo

contratado pela revista *O Cruzeiro*, uma das grandes responsáveis pela introdução do fotojornalismo no Brasil, publicando diversas reportagens com textos de Gilberto Freire. Uma de suas temáticas mais exploradas tratava da existência e modo de vida, na Costa Africana, de descendentes de traficantes de escravos e ex-escravos retornados do Brasil. O livro *Pierre Verger – repórter fotográfico*¹³ apresenta algumas de fotorreportagens suas que não foram publicadas e que, inclusive, acabam relatando seu crescente interesse pela cultura africana. Além disso, na obra, um das questões principais diz respeito à existência de diferenças entre o Pierre Verger repórter e o Pierre Verger etnólogo e pesquisador. Seguindo essa mesma linha de pensamento, talvez possa dizer que neste trabalho será incluso o Pierre Verger artista nas questões acerca dessas diferenças na conduta diante das possibilidades citadas: o fotojornalismo, a pesquisa e a arte.

O fotojornalismo, nesta monografia, é tratado enquanto segmento da fotografia documental em um sentido amplo, dividindo o espaço com a fotografia sócio-documental. Verger, portanto, encaixa-se em ambas as divisões da documentação. Naturalmente, o papel do fotojornalismo na carreira de Verger é de importância até mesmo equivalente às pesquisas antropológicas que viria a fazer no futuro. Isso especialmente considerando que, sendo parte de seu caminho, a experiência enquanto fotojornalista influenciou sua carreira posterior. No entanto, a fração da produção fotográfica de Verger que será objeto de estudo neste trabalho diz respeito às fotografias capturadas na Bahia, sobre os cultos aos orixás e as tradições dos afro-descendentes que residem nesse estado brasileiro. A escolha se deve a dois fatores determinantes. O primeiro deles é relacionado a essa relação ambígua – e um tanto curiosa – de Pierre Verger com a religião retratada, que muito provavelmente deve ter reflexo sobre as imagens com esse tema. O segundo é porque a cultura do povo formado por africanos e seus descendentes foi o estudado com maior profundidade por Verger, que baseou sua “formação” enquanto etnólogo nesse tema. Ou seja, a sua atuação enquanto pesquisador etnólogo baseou-se quase inteiramente nessas culturas.

Em uma questão temporal, o recorte parece realmente muito amplo, afinal, foram vários anos de pesquisa e convivência entre os seguidores do candomblé na Bahia. A temática, porém, se torna proporcionalmente um pouco restrita, visto que a Fundação Pierre Verger, na Bahia, tem cerca de 13 mil fotogramas todos pertencentes

¹³ LUHNING, Ângela (org.). Pierre Verger, repórter fotográfico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

aos anos em que viveu no Brasil. Uma boa parte se refere à temática escolhida, mas, além disso, Verger documentou em território nacional os mais diversos eventos e manifestações culturais brasileiras. Podemos citar aqui os ensaios sobre o carnaval dos travestidos no Rio de Janeiro, o frevo no Recife, a verticalização de São Paulo – quando começaram a surgir os grandes prédios na cidade - e a Festa de Navegantes.

As temáticas enumeradas acima têm em comum terem pertencido, futuramente, à exposição itinerante *O Brasil de Pierre Verger*, organizada pela Fundação Pierre Verger, que é uma instituição idealizada pelo próprio fotógrafo – e fundada em 1988 - para disponibilizar ao público todo seu material fotográfico e de pesquisa. A mostra traz uma compilação de belíssimas imagens da obra do fotógrafo e é considerada uma exposição relacionada diretamente às artes plásticas, devido, inclusive, ao local de sua exposição e à abordagem do tema por meio do discurso. Fotografias capturadas na Bahia com a temática dos orixás também fizeram parte da exposição e são justamente essas imagens – referentes aos cultos afro-brasileiros e que compuseram a exposição - as escolhidas para a pesquisa, especialmente por realizarem, de alguma forma, a ponte entre documentação social e expressão artística.

Rosane de Andrade (2002), ao relacionar a obra de Pierre Verger com os estudos antropológicos, afirma que a preocupação com a beleza plástica das imagens sempre esteve presente nas fotografias de Verger, ainda que ele viesse a enveredar para o caminho da ciência. “Nas imagens do período de 1933 a 1946, existia um interesse na leitura da luz e dos contrastes, preocupações estéticas que não o distanciavam do caminho do etnólogo” (ANDRADE, 2002, pg. 81). Assim como acontece neste trabalho, a autora também, em determinado momento, se questiona sobre a relação das fotografias de Verger com áreas tão distintas e mesmo com a religião.

O que fez Pierre Verger para que suas imagens tivessem os créditos da arte, da ciência e da religião? Será por sua sensibilidade artística e estética? Ou fruto de sua disciplina e vocação para a antropologia? O que na verdade o estimulava para ser tão cuidadoso, atento aos detalhes e aberto a escutar o outro, a religião? (ANDRADE, 2002, 107)

Tentar perceber, hoje, que traço da personalidade de Pierre Verger o tornou tão disposto e apto a produzir indiscriminadamente tanto para a ciência quanto para arte traria respostas altamente subjetivas e baseadas em impressões. E isso se agrava ao se tratar de um personagem cujas crenças nunca foram bem definidas ou, pelo menos, bem

interpretadas. Sua extensa obra, porém, permanece e é passível de uma análise mais concreta, baseada nas teorias dos autores utilizados neste trabalho.

Partindo, então, do pressuposto de que as imagens selecionadas para a pesquisa apresentam características tanto documentais quanto artísticas – registraram cultos até então bastante desconhecidos para o grande público e, mais tarde, fizeram parte de uma grande exposição de arte - será pesquisada a utilização histórico-documental da fotografia tanto para fins informativos (concentrando-se especialmente na pesquisa etnográfica, como a realizada por Verger) quanto para artísticos, procurando compreender a presença de uma mesma imagem em ambos os grupos. Isso considerando que as mesmas imagens capturadas por Verger já podem ter sido utilizadas tanto nos seus estudos etnológicos sobre os descendentes africanos, como fonte de documentação, quanto em exposições de arte e livros de fotografia, com finalidade estética. A descoberta dos elementos presentes nas imagens que as classificam como documentação ou arte se dará à luz dos conceitos estudados e definidos anteriormente pelos autores pesquisados.

Esses operadores de análise resultam da síntese dos conceitos apresentados pelos autores estudados no capítulo 1 desta monografia, cujas definições de arte giram em torno de, basicamente, três ações: a que surge da intenção do artista, juntamente com a inspiração; a que se desprende do objeto, na forma como se apresenta, remetendo ao conceito de belo; e a proveniente de quem a aprecia, ramificada entre admiração do público e discurso da crítica (definida culturalmente), trazendo consigo os valores de juízo de gosto e valor de culto, além de definir, dessa forma, o local de exposição. Todos esses elementos somados à ação do tempo, podem trazer pistas e algumas respostas sobre essa suposta transição temporal. O suporte da análise, portanto, gira em torno da leitura e posterior interpretação das imagens selecionadas com base nesses operadores, que se sustentam nas teorias e conceituação de documentação e arte apresentadas.

Ao estudar as imagens, pretende-se perceber a existência de uma transição entre esses dois universos e, se houver defini-la. Um dos pressupostos da pesquisa é a existência de uma transição não delimitada, um fluxo constante entre as definições sobre o que é arte e o que é documentação dentro da história da fotografia. Alguns momentos em que os dois segmentos se fundiram ou confundiram podem ser definidos como cruzamentos entre arte e documentação dentro da história da fotografia, em um âmbito geral e com retrospectiva histórica.

Além dessa constante movimentação na definição de arte e documentação dentro da área da fotografia, procuro encontrar um segundo movimento, constante e relacionado à passagem do tempo. Uma das possibilidades diz respeito à ação do tempo sobre as imagens já capturadas, que possam vir a adquirir, por exemplo, *valor de culto*, adquirindo, assim, características da arte tradicional descrita por Benjamim. Nesse ponto os questionamentos não precisam, necessariamente, restringir-se às relações entre arte e ciência, mas também, dentro da própria documentação, referindo-se a uma possível nova interpretação do fotojornalismo enquanto fotodocumentarismo a partir do distanciamento temporal.

As imagens selecionadas da obra de Pierre Verger passaram, de um determinado ponto de vista, por uma transição temporal de pesquisa etnológica para arte. Por meio da análise e estudo das teorias, procuro compreender se essa transmutação realmente pode ser relacionada à passagem do tempo e de que forma isso ocorre. Explorando, assim, o papel da fotografia em ambos os campos, de forma a compreender melhor o processo de formação da linguagem própria fotográfica e, por fim, levantando questões a respeito do próprio conceito de arte.

2.1 – *Imagens*

As imagens selecionadas da obra de Pierre Verger e aqui apresentadas e utilizadas como referência pertencem ao livro *O Brasil de Pierre Verger* – sobre a exposição homônima -, mais precisamente, trata-se de um recorte da série sobre os cultos afro-brasileiros aos orixás. Compõem o grupo de imagens escolhidas: retratos (figuras 1, 2, 3 e 4) e imagens de cerimônias públicas (figuras 5, 6, 7 e 8) e de espaços e momentos privados (figuras 9, 10, 11, 12, 13 e 14).

1) Ritual das águas de Oxalá. Terreiro de Ilê Axé Opô Aganju, Lauro de Freitas, Bahia, década de 70.



2) Eduardo Daniel de Paula, alagbá no culto dos ancestrais (Babá Egun).
Terreiro de Ilê Agboulá , Ilha de Itaparica, Bahia, década de 50



3) Filhas-de-santo de Joãozinho da Goméia. À esquerda, Iley de Oxum. Salvador 1946



4) Filhos-de-santo do terreiro de Pai Rosendo, no dia da cerimônia para os Ibeji.
Recife, 1946



5) Uma filha-de-santo durante a cerimônia religiosa. Terreiro de Miúda, década de 50.



6) Joãozinho da Goméia recebe a saudação de uma iaô durante a cerimônia religiosa.
Sentado à direita, Beké, um dos seus filhos-de-santo. Salvador, 1946



7) A dança do vodun Agangatolu. Terreiro de Manuel Falefá, na Formiga, Salvador, 1946



8) Filhos-de-santo com o orixá manifestado dançam. Da esquerda, Iansã, Xangô, Iansã.



9) O egun (espírito ancestral) Babá Lokotun, no terreiro Arsênio Ferreira dos Santos. Vila América, Salvador, década de 50



10) Iansã manifestada no terreiro Arsênio Ferreira dos Santos. Salvador, década de 50



11) Ritual adivinhatório. Terreiro de Mariano, Recife, fim da década de 40



12) Cosme pinta o corpo de uma iaô no dia da primeira saída, parte do processo de iniciação. Salvador, 1946-1953



13) Ião de Oxum durante sua primeira saída no dia de dar o nome. Terreiro de Cosme. Salvador. 1946-1953



14) Ião de Iemanjá durante a iniciação. Terreiro de Cosme, Salvador, 1950.



Capítulo 3 – O tempo na fotografia: a origem documental em direção à condição de objeto de arte

No decorrer da história da fotografia, os pressupostos que tinham como função definir algumas imagens, ou mesmo a própria técnica fotográfica, enquanto arte ou documentação, nunca foram muito bem definidos, embora algumas imposições relacionadas a cada uma das vertentes tenham se perpetuado. Essa ambigüidade ocorre porque, desde sua origem, a fotografia pôde movimentar-se em ambas as direções, considerando, especialmente, a conjuntura à época de seu advento. Ao mesmo tempo em que surgiu em um período influenciado pelas descobertas científicas e, principalmente, pelo conhecimento de mundos novos, a fotografia também trouxe questionamentos acerca da arte tradicional ao apresentar a propriedade da reprodução infinita, pela primeira vez, sem a mão do homem comandando o trabalho, característica determinante do processo fotográfico e citada tanto por Benjamin ao tratar das técnicas reprodução, quanto por Lucia Santaella (1998), ao falar sobre os meios de produção da imagem. Segundo a autora, o paradigma pré-fotográfico é a produção artesanal da imagem, de forma que a expressão visual surge de habilidades manuais (pinturas, desenhos, gravuras) e o paradigma fotográfico surge quando acontece a automatização, quando máquinas começam a ser utilizadas na produção de imagens. A câmera, no caso, atuaria como uma prótese ótica. Existe ainda o paradigma pós-fotográfico, que surgiu com o advento da fotografia digital. Ou seja, de acordo com ambos os autores, a fotografia se afastou dos outros meios de expressão visual não apenas por poder se reproduzir (afinal, a gravura também pode ser impressa muitas vezes), mas, principalmente, por se reproduzir de forma automatizada. Dessa forma, ao não se inserir completamente no universo das artes, mas sendo útil ao campo da documentação, a fotografia colocou-se entre os dois universos, mas criando uma linguagem própria e específica para cada uma das funções.

Se essa relação torna a fotografia ambivalente no que diz respeito ao seu uso, Santaella (1998) acrescenta que a dualidade é algo inerente à fotografia, afinal, uma imagem sempre será um **duplo**. Ou seja, ao mesmo tempo em que a fotografia é a emanção física do objeto – por meio da luz projetada por ele -, é também a separação definitiva entre o real (o fotografado) e o seu duplo (a foto). De modo que, no momento em que congela a imagem, a fotografia determina o fim daquele instante, determina o que ocorreu e não irá se repetir.

No artigo *A Fotografia e o sistema das artes plásticas* (1991), Annateresa Fabris apresenta um apanhado histórico sobre os caminhos percorridos pela fotografia dentro do campo das artes visuais. E sobre a relação entre as duas propriedades da fotografia (expressão e documentação), afirma: “o discurso da fidelidade do real, da exatidão, mobilizado pela própria fotografia, que confere verdade ao meio em si, que atribui autenticidade ao que registra, independente da natureza do referencial, volta-se contra ela quando tenta ser aceita no panteão artístico” (FABRIS, 1991, 175)

Fabris cita ainda a crítica de arte italiana Francesca Avinoli, que afirmou que a natureza da fotografia é, desde seu surgimento, dupla, por representar uma forma híbrida de uma “arte exata” e uma “ciência artística”. No mesmo artigo, Fabris apresenta também as idéias do filósofo francês Paul Virilio, que encontrou na fotografia tanto uma herança artística (provavelmente relacionada às referências herdadas da pintura e do desenho), quanto uma lógica industrial (a reprodução) e um vetor científico (representado pela técnica em si). A fotografia, portanto, pode ser associada tanto ao testemunho visual irrepreensível e aparentemente capaz de representar fielmente a realidade (dando suporte à antropologia, em seus primórdios) e, naturalmente, à experiência sensorial das artes visuais – tendo sido adotada por muitos pintores, à época de seu advento, tanto como método de apoio para a sua arte (as fotografias como modelos para seus quadros, por exemplo), quanto como atividade profissional.

A natureza ambígua da fotografia, além de permitir que a técnica se direcionasse tanto para a documentação quanto para a expressão artística, também faz com que essa dualidade se manifeste dentro da própria imagem. A documentação histórica e uma espécie de expressão criadora parece estar sempre presente na imagem. A intenção do fotógrafo ao compor a imagem seria capaz, então, de equilibrar e, principalmente, desequilibrar esses dois elementos, de acordo com a finalidade da imagem a ser capturada.

Algumas imagens, como a série selecionada de Pierre Verger, parecem ter a propriedade de modificar sua tendência para uma ou outra vertente ao longo da história. Fotografias capturadas no passado, pelos mais diversos motivos, como uma despreziosa paisagem urbana ou um retrato resultante de um capricho qualquer, hoje podem nos fornecer informações sobre a época de sua efetivação. Trilhando o caminho oposto, outras imagens que possam ter nascido com funcionalidade documental, como uma fotorreportagem ou uma pesquisa etnológica, podem vir a adquirir status de arte, ou uma espécie de valor de culto, como definido por Benjamin, com o passar do tempo.

As fotografias de Pierre Verger, de alguma forma, passaram por esse processo, embora ele não possa ser objetivamente definido. Assim como a própria conceituação de arte, o status conferido a um objeto para que ele possa ser considerado como tal não é determinado apenas por um conjunto de regras.

No presente capítulo, baseando-me nos operadores de análise definidos anteriormente e utilizando como objeto de estudo o recorte do livro *O Brasil de Pierre Verger*, e mais especificamente as fotografias com a temática do Candomblé, procurarei perceber de que forma uma fotografia capturada com intenção documental pode passar por esse processo e de que forma ele ocorre.

3.1 – Na origem, a intenção do fotógrafo

Um dos pressupostos para definir qual a função (documentação social, arte, suporte para pesquisa, etc.) de uma determinada imagem é a intenção com que ela é capturada. Ou seja, é um processo que acontece antes mesmo de a fotografia existir. Observando as imagens de Pierre Verger, porém, percebemos que essa definição não é estanque. As fotografias selecionadas para essa pesquisa, embora me tenham sido apresentadas dentro de um museu de arte, foram capturadas por Verger com finalidade quase científica, em uma pesquisa etnológica – inicialmente amadora e, mais tarde, legítima – que foi responsável pela sua formação e consagração enquanto pesquisador. De acordo com os depoimentos apresentados acerca das características do fotógrafo Verger, sabemos que o cuidado estético sempre fez parte de sua conduta. Ele continuamente preocupou-se em revelar e ampliar adequadamente (muitas vezes por conta própria) as imagens capturadas de forma a acertar os contrastes da forma mais apropriada para passar sua mensagem. Mas ainda assim, não é apenas o *ser belo* ou o querer que algo seja belo que irá transformar algo em arte. Ainda que seja algo de difícil definição, a arte tem seus pressupostos. E assim como não apenas ser belo se é um requisito da obra de arte, nem tudo que é arte necessariamente o é, visto que o *belo* pode estar em qualquer lugar, mesmo no grotesco.

Sobre a documentação social que teve suas origens no FSA, Eduardo Achutti frisa que se abriu um precedente para que houvesse também uma preocupação estética dentro do campo da documentação, sem que a fotografia perdesse seu valor informativo.

O impacto resultante do trabalho dos fotógrafos de documentação nos Estados Unidos ajudou a consagrar uma linguagem fotográfica específica. Seja a fotografia que visa apenas a uma fruição estética, seja a documentação de paisagens naturais ou sociais, os fotógrafos não buscam mais signos pictóricos ou construções estéticas pobres. Aliada aos esforços de documentação, sempre deve existir uma preocupação de ordem plástica e artística forjada na especificidade da linguagem fotográfica. (ACHUTTI, 1998, pg. 123)

A preocupação estética, portanto, não está totalmente afastada das intenções do fotógrafo documental. Antes, é um dos muitos recursos fotográficos a serem explorados de modo a transmitir melhor a informação. O próprio Pierre Verger, sempre um pouco contraditório, disse que as suas imagens eram bonitas, porque o que ele retratava era bonito. As pessoas, os eventos, tudo que ele capturava com sua Rolleiflex já era naturalmente bonito segundo sua concepção. Dessa forma, poderíamos supor que a *descoberta do belo* que atingiu Verger teria incentivado a atividade mesmo da própria ciência, ao inspirar o até então fotógrafo Pierre Verger a se tornar um etnólogo.

Com o pensamento etnológico, ou seja, com intenção documental, Verger fotografou uma cultura que era nova para ele. Ainda agindo como pesquisador viveu e participou ativamente dessa nova cultura e continuou a fotografá-la e, quando solicitado, escreveu sobre, de modo a apresentar suas descobertas como uma grande pesquisa antropológica. Importantes livros sobre o tema surgiram dessas fotografias, assim como uma conceituada exposição de arte. Mas há um hiato temporal entre os livros e a exposição. Anos se passaram até que o grande acervo documental que deu suporte às suas pesquisas pudesse se desdobrar em inúmeras exposições em grandes espaços dedicados à arte e deter tanto o discurso artístico a seu respeito quanto a admiração do público.

Com cuidado para não se ater à simples idéia de que tudo que é antigo é arte, podemos pensar sobre a forma como o tempo age sobre essas imagens, agregando a elas valores que as aproximam dos conceitos de arte aqui definidos anteriormente. Se essas imagens fossem capturadas atualmente, teriam elas adquirido esse mesmo status? Há lugar em museus e galerias, há curadores discursando sobre, há público disposto a admirar imagens que nascem, nos dias de hoje, com o intuito documental?

Algumas fotografias de caráter sócio-documental têm a propriedade de colocarse, simultaneamente, em jornais e em museus, como é o caso de Sebastião Salgado. Essas imagens, porém, já nascem de acordo com uma linguagem específica e

direcionada para cumprir seu papel tanto como instrumento de denúncia social como imagem a ser apreciada por sua beleza plástica. Achutti, ao analisar a estética da fotografia no jornal e no museu, cita o mesmo fotógrafo, como síntese desse movimento.

A fotografia de Sebastião Salgado se encaixa de forma exemplar no sentido de uma síntese do tema proposto. Suas fotografias em preto e branco conformam documentos, frutos de recortes intencionais que nos falam de forma épica sobre a condição da existência humana neste final de século. Diante de tantos apelos a fugas virtuais, experienciamos a concretude de uma linguagem que se construiu ao longo de mais de 150 anos. Com esta linguagem chamada *Fotografia*, Sebastião Salgado, digno de Eugène Atget, Lewis Hine e muitos outros, está presente nos principais jornais e nos mais importantes museus de todo mundo. (ACHUTTI, 1998, pg. 123)

Em um recorte atual, vemos a fotografia agir tanto no campo da documentação quanto no campo da arte. Salvo exceções, elas agem separadamente em cada ramo. Assim como a fotografia está presente em museus - especialmente em mostras de arte contemporânea, como as Bienais -, ela está presente em jornais, em livros, em pesquisas. Para cada uma dessas imagens, há intenções diferentes, funções diferentes.

Como apresentado anteriormente, embora muitas vezes os caminhos dessas duas segmentações tenham se cruzado, para cada uma delas há pressupostos próprios. Há o destaque para a informação, há o destaque para a estética, há o intuito de mostrar, há o intuito de sugerir e cativar. E para isso se usam técnicas distintas, idéias distintas, ângulos, lógicas diferentes. E dessas combinações surgem imagens díspares. Já as fotografias de Verger (assim como outras mais) transitaram livremente entre esses dois campos após terem sido capturadas e, a partir daí, como imagem indiciária, se tornarem imutáveis. Isso ocorreu porque, de alguma forma o tempo que passou entre a época em que Verger realizava suas pesquisas e os dias de hoje fez com que essas imagens adquirissem um novo sentido, uma nova propriedade, a de despertar o reconhecimento desse valor artístico para além do índice – e é exatamente essa a proposta de discussão desta monografia. A intenção inicial da fotografia permanece intacta, mas a forma como é apreendido o conteúdo da imagem modifica-se.

“As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades diversas das comunidades que dela fizerem uso”, afirmou Sontag (2003, pg. 36). Ou seja, embora em um primeiro momento a intenção do fotógrafo seja determinante do destino primeiro da imagem, a

longo prazo o seu significado se modifica e novos valores são agregados, sempre mediados pela cultura.

A intenção documental que partiu de Verger, porém, dificilmente aproximou-se da pretensa isenção e rigor científico que poderia exigir sua pesquisa. Ao chegar a um novo país que viria a se tornar seu lar após muitos anos correndo o mundo, algo de profundamente pessoal pode ter o incentivado a tornar-se um pesquisador. Até então fotógrafo, viajando o mundo e conhecendo diversas culturas, ao chegar ao Brasil, pela primeira vez passou a dedicar-se ao estudo de uma única população. E o fez tão profundamente que acabou por obter, de forma pouco ortodoxa, a formação como etnólogo. A imagem de número 3 (*Filhas-de-santo de Joãozinho da Goméia. À esquerda, Ilscy de Oxum. Salvador 1946*), capturada no primeiro ano dos muitos que o francês viria a passar no Brasil, pode ser representativa do primeiro impacto que a nova cultura o causou. Na fotografia, duas mulheres posam para as lentes do fotógrafo, altivas, o encarando de cima e vestidas ao caráter do Candomblé. Em uma época em que fazia pouco mais de uma década que as mulheres tinham conquistado direito a voto e ainda tinham uma posição de pouco destaque na sociedade, as seguidoras do Candomblé se mostram orgulhosas e desinibidas, confirmando que, dentro de seu meio religioso elas têm papel de destaque. O que não é comum, até os dias de hoje, em algumas religiões. A postura das retratadas parece ilustrar também o “ponto de resistência” que era a religião para os descendentes de escravos, descrito e admirado por Verger, pouco mais de meio século após a abolição da escravatura.

A intenção do fotógrafo, portanto – ainda que não puramente científica, mas documental -, é permanente. Ela se mantém com o passar do tempo e o que muda com relação a essas fotos é a mensagem que elas podem transmitir e a forma como essa mesma mensagem é captada. Ou seja, o que é mutável na imagem já definitiva é o seu significado.

3.2 – O conceito de beleza

O surgimento da arte está diretamente relacionado à religião e sua origem acabou por influenciar sua concepção ao longo da história. De acordo com Marilena Chauí, a finalidade inicial da arte, de “divinizar e sacralizar o mundo” (CHAUÍ, 1995,

pg. 320), “tornando-o distante e transcendente”, além de presentear e homenagear os deuses, foi o que deixou como herança para as belas-artes, após a separação da religião, a qualidade aurática. A passagem do divino ao **belo** teria possibilitado às artes a manutenção da aura. Assim como conferiram ao artista a qualidade de gênio criador, quase sobre-humano. A autora afirma que, para Kant, “a função mais alta da arte é produzir o **sentimento do sublime**, isto é a elevação e o arrebatamento de nosso espírito diante da beleza como algo terrível, espantoso, aproximação do infinito” (CHAUÍ, 1995, pg. 320). Esse conceito se aproxima muito da definição de *aura* elaborada por Benjamin.

Ao perceber a existência ou não de aura na fotografia, Benjamin afirmou, como vimos anteriormente, que as possibilidades de reprodução que vieram com as técnicas fotográficas acabaram por sufocar o valor de culto da imagem. Afinal, essas técnicas possibilitam a exposição da imagem em qualquer lugar, a qualquer momento, até mesmo simultaneamente. A superexposição, portanto, torna menos valioso o momento de apreciação da obra. E talvez mesmo a própria obra, porque assim ela se afasta ainda mais da herança religiosa, que trazia como um dos pressupostos o segredo e o mistério que envolviam a obra, muitas vezes apreciadas por poucos homens, além dos *deuses*. Porém, ainda assim, Benjamin encontra uma possibilidade para a manifestação da aura na fotografia:

Com a fotografia, o valor expositivo começa a impelir para o segundo plano, em todos os níveis, o valor de culto. Este último, contudo, não cede seu lugar sem resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é absolutamente ocasional o fato de que o retrato tenha desempenhado um papel central nas primeiras épocas da fotografia. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas, pela primeira vez emana a *aura*. (BENJAMIN, 2002. pg. 232)

No texto *Pequena história da fotografia* (1996), Benjamin discorre sobre a questão do humano retratado na fotografia como possibilidade de fator doador de qualidade aurática para a imagem. Ele descreve a sensação de observar a vendedora de peixes retratada pelo famoso retratista David Octavius Hill. Benjamin descreve o modo como a moça olhava para o chão “com um recato tão displicente e tão sedutor”, imagem na qual “preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’” (BENJAMIN, 1996, pg 93). Da mesma forma, Benjamin descreve outra fotografia, que retrata um homem que

encontrou sua esposa morta em seu quarto, em Moscou (Rússia), e cujos olhos também não se olham para nada, como se “fixado em algo distante e catastrófico” (BENJAMIN, 1996, pg. 94). Ao passo que conclui:

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e o agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 1996, pg 94)

A definição de beleza estética, mesmo relacionada a objetos artísticos, é sempre uma idéia bastante subjetiva. Mas, assim como afirmou Benjamin, algumas fotografias antigas parecem estar mais passíveis de emanarem *aura*. A foto antiga, que representa aquilo que não existe mais – e, portanto a improbabilidade de se repetir em qualquer aspecto é muito mais percebida -, é fugidia como a própria *aura*. Na verdade, a própria idéia de fotografia remete a essa característica fugaz da manifestação da *aura*: é um instante congelado, que nunca irá se repetir.

A imagem 14 mostra o momento em que uma mulher está sendo banhada no sangue de uma galinha durante um ritual de iniciação do Candomblé. Mesmo não considerando (ou até mesmo desconhecendo) as noções de *aura* denominadas por Walter Benjamin, Verger destaca na imagem justamente a expressão da mulher. Observando a foto, percebe-se que o que o fotógrafo quis documentar, pelo menos nesse momento, não era o ritual de iniciação em si e nem mesmo a existência de sacrifício de animais durante esses rituais. O que Verger procurou mostrar, documentar ou informar com essa foto foi justamente o rosto dessa mulher e sua expressão durante esse instante. O instante exato em que derramavam o sangue do animal sobre seu rosto. Momento que, para ela, naturalmente era de grande importância e, muito provavelmente, se tratava do ponto máximo do ritual. De alguma forma, esse instante, demarcado pela expressão da mulher, pode vir a emanar beleza, ainda que se trate de uma cena com elementos que possa vir a causar até mesmo repulsa como o sacrifício de animais e banho de sangue. Na verdade, isso está em segundo plano. O destaque dado por Verger ao rosto da mulher direciona o olhar diretamente para sua expressão. E talvez se pudesse encontrar algo da qualidade aurática nesta imagem.

Ao relacionar a arte com a filosofia, Chauí apresenta a idéia de que “a obra de arte em sua particularidade e singularidade única, oferece algo universal – a beleza – sem necessidade de demonstrações, provas, inferências e conceitos.” (CHAUÍ, 1995, pg. 321) E lembra também que, na concepção do *juízo de gosto* de Kant, o artista deve buscar o belo e não o útil, agradável e prazeroso. De acordo com a autora, esse critério de definição da arte transformou-se com o passar do tempo, e hoje a arte pode ser associada a outras funções, como expressão de emoções, interpretação da realidade e até mesmo crítica social.

A própria relação do *belo* com a arte transformou-se com o passar do tempo. Mas a idéia de beleza não foi abandonada, ela também passou por modificações e essas modificações são determinadas pelo aparato cultural. A fotografia de documentação não necessariamente distancia-se do *belo* desde o princípio, pelo contrário, a busca por alguma idéia referente à beleza está presente em qualquer fotografia. Sontag fez questionamentos sobre a possibilidade de alguém fotografar algo feio, a não ser que encontrasse ali algo belo e, dentro da fotografia documental, duas vertentes relacionam-se diferentemente com essa idéia e o fator decisivo, mais uma vez, é o tempo. No fotojornalismo, além, é claro, da pauta, o jornalista não tem muito tempo hábil para trabalhar o cuidado estético em uma fotografia, mas isso não significa que ele não o utilize da melhor forma possível para realizar o trabalho que se propõe. O enquadramento, luz, composição. Esses elementos, quando bem utilizados no fotojornalismo, facilitam a nitidez com que é passada a informação pelo meio visual. Mas, de qualquer forma, eles indicam uma preocupação também com a forma como se apresenta a imagem. Especialmente a partir do momento em que a foto passa a receber maior destaque – deixando de ser considerada mera ilustração – ela precisa informar, mas também é importante que seja esteticamente bem resolvida. O fotodocumentarismo social, por sua vez, tem a preocupação com o belo mais evidenciada. E justamente por serem originadas de um trabalho mais cuidado, mais demorado, as fotografias sócio-documentais, como dito anteriormente, são mais facilmente associadas com as noções de arte e, principalmente, de beleza. Além disso, esse tipo de fotografia traz o homem como principal temática, quase sempre com destaque para seu rosto, características que se encaixam na última trincheira da resistência da aura na fotografia, proposta por Benjamin.

O tempo, portanto, modificou o conceito de belo e sua relação com a arte e, na verdade, esse é um movimento constante. As idéias de beleza e de arte, enquanto

produtos da cultura humana, sempre estarão em constante transformação, de acordo com a conjuntura em que estão inseridos. Mas também é o tempo, ou a falta dele, que determina o destaque desses mesmos conceitos dentro do campo da fotografia documental. As imagens feitas por Verger sobre o culto aos orixás, à sua época, já eram bonitas e, provavelmente, assim consideradas. Mas assim como o próprio fotógrafo afirmou, as imagens eram bonitas porque o que estava ali era bonito por natureza. Com o distanciamento e o fato de não termos acesso ao objeto *bonito* fotografado por Verger, estamos mais dispostos a encontrar a beleza na própria imagem? Esse conceito pode acabar se tornando próximo à idéia de belo proposta por Kant, mas que já não é predominante na conceituação de arte: cumprida a tarefa de ser útil, de documentar e descobrir o Candomblé, tão pouco revelado à sua época, as fotografias de Verger, hoje, seriam mais passivas de ser admiradas unicamente por sua beleza?

O contexto cultural em que está inserida contribui para um maior ou menor reconhecimento de beleza em uma imagem e, no caso das imagens de temática social, pode-se dizer que, nos últimos tempos, houve uma maior disposição para a sua apreciação, de modo que o acesso desse tipo de imagens aos museus cresceu bastante (movimento de popularização encabeçado por fotógrafos como Sebastião Salgado). Da mesma forma, o contexto do momento em que a exposição *O Brasil de Pierre Verger* foi montada e chegou até mim parecia ser um momento de maior disseminação de uma espécie de “brasilidade”, um orgulho nacionalista como não se via há tempos no país – mas que se estende até os dias de hoje. Produções da cultura brasileira, principalmente música e cinema, têm recebido maior visibilidade no exterior, chamando a atenção de artistas reconhecidos internacionalmente na área musical e ganhando prêmios em grandes festivais de cinema. Dessa forma, abre-se o precedente para encontrar uma espécie de beleza naquilo que *nos pertence*, enquanto brasileiros, e fomentar o sentimento cultural ufanista com imagens que mostram que o país, a olhos estrangeiros, já era atraente desde muito tempo atrás.

O distanciamento ocasionado pela passagem do tempo é capaz de agregar diversos valores a uma imagem, mas, assim como a intenção do fotógrafo, a beleza da fotografia (por ser algo inerente ao objeto) está na sua concepção. O que muda de acordo com as diferentes épocas e seus contextos é a própria idéia de beleza e a forma como ela é reconhecida na imagem. As fotografias de Pierre Verger, provavelmente, já eram belas à época em que foram capturadas, mas alguns conceitos sobre a própria beleza modificaram-se no ínterim entre a pesquisa de Verger e sua exposição no museu

de arte. Quando deslocadas do contexto da pesquisa etnológica e, principalmente, deslocadas do contexto da época em que a pesquisa foi realizada, a fotografia passa a não ter uma função definida, abrindo, assim, o precedente para a admiração unicamente para sua beleza plástica. Da mesma forma, como afirmou Benjamin, a “expressão fugidia do rosto humano” retratando a fugacidade daquele exato instante, e que há muito já ocorreu, pode conferir à imagem característica aurática, aproximando-a, assim, da obra de arte.

3.3 – Exposição: o valor de culto e a reação por parte do público

Ao comparar as novas possibilidades artísticas surgidas com a fotografia e a arte tradicional, Walter Benjamin destacou a questão da exposição. A possibilidade de reprodução em massa aumentava vertiginosamente o valor de exposição de uma imagem, o que, invariavelmente, afetaria seu valor de culto. Como exposto anteriormente, ainda assim, em algumas imagens (os antigos retratos, principalmente), Benjamin pôde reconhecer a manifestação da *aura*. Mas, para ele, as características fotografia se colocam diretamente em oposição às características da imagem que são determinadas pelo valor de culto: a imagem (enquanto obra de arte) associa-se à unicidade e duração, ao passo que a fotografia representa uma realidade fugidia, mas que pode reproduzir-se infinitamente. Ao mesmo tempo em que não sustenta o mesmo valor de culto definido por Benjamin, por ter maior alcance, a fotografia detém a capacidade de ser vista e, portanto, apreciada, por um grande número de pessoas. Esse fenômeno de massa (como foi denominado pelo próprio Benjamin), enquanto produto da cultura é mais passivo de influenciar e ser influenciado pelos conceitos enumerados por Coli, também responsáveis pela definição de arte nos dias de hoje: a atitude de admiração por parte do público e o discurso por parte da crítica.

3.3.1 - Reconhecimento

Um dos pressupostos para a definição de arte, tanto na atualidade quanto no passado, é a reação que a obra é capaz de despertar no observador. Isso porque, em algum momento, o público que a admira (e especialmente devido à existência desse

sentimento de admiração) é que irá classificar o objeto enquanto obra de arte. Ou seja, é a capacidade de ser admirado por meio de fatores determinados pela cultura (beleza, por exemplo) que faz com que um objeto seja considerado arte por parte dessa mesma cultura, representada pelo público que apreciou esse objeto. Jorge Coli afirma que “é importante ter em mente que a idéia de arte não é própria de todas as culturas e que a nossa possui uma maneira muito específica de concebê-la” (COLI, 1995, pg. 64)

Quando nos referimos à arte africana, quando dizemos arte Ekoi, Batshioko ou Wobé, remetemos a esculturas, máscaras realizadas por tribos africanas da Nigéria, Angola ou da Costa do Marfim: isto é, selecionamos algumas manifestações materiais dessas tribos e damos a elas uma denominação desconhecida dos homens que as produziram. Esses objetos, culturais, não são para são para Ekoi, Batshioko, Wobé, objetos de arte. Para eles, não teria sentido conservá-los em museu, rastrear constantes estilísticas ou compor análises formais, como nós fazemos, porque são instrumentos de culto, de rituais, de magia, de encantação. Para elas não são arte. Para nós sim. (COLI, 1995, 64)

Curiosamente, Coli refere-se à mesma cultura retratada por Verger para explicar que as atitudes de admiração e o discurso não só definem a arte dentro da própria cultura em que está inserida como também classifica como arte objetos pertencentes a outras culturas. E é importante ressaltar que essas definições nem sempre são universais. Ou seja, o conceito de arte, além de mutável ao longo do tempo, nunca é unânime. Exceto por algumas obras consideradas unanimidade por público e crítica e cujo conhecimento, de certa forma, formam no imaginário coletivo a idéia de arte. Obras de Da Vinci, Picasso e Michelangelo são referências para a maioria das pessoas quando o assunto é arte.

O que essas referências tidas como universais têm em comum é, principalmente, o fato de terem permanecido, ao longo do tempo, como representantes máximas do conceito de obra de arte, como referência primeira no imaginário coletivo ocidental e por espelharem claramente sua época. Claro que outros fatores, como a beleza e forma como foram concebidas, foram responsáveis pela manutenção de algumas obras nesse patamar. Mas o discurso, tanto da crítica especializada quanto do público leigo, sempre positivo acerca delas tem grande responsabilidade por esse feito. Da mesma forma, a admiração por parte do público tem papel crucial na permanência de algumas obras como referências no campo das artes. Afinal, a admiração muitas vezes evoca as definições de obra de arte tradicional propostas por Benjamin, como a concepção de que uma obra de arte é algo quase divino e sempre distante do público que a aprecia e que são objetos que demandaram esforço sobre-humano para serem concebidas.

Outras obras de arte, porém, mesmo as que pertencem à nossa cultura ocidental, não nasceram enquanto arte e hoje são vistas como tal. A origem religiosa da arte em parte se refere ao fato de que, muitos objetos utilizados em cultos e rituais hoje são classificados enquanto obras de arte – como vitrais em igrejas, por exemplo. Além disso, objetos que, no passado, eram utilitários do cotidiano, também podem sofrer essa alteração de sentido, adquirindo uma conotação quase artística ao ocuparem espaços privilegiados de exposição.

Ou seja, o mesmo efeito provocado pelo distanciamento geográfico com relação à cultura africana, como no exemplo de Coli, pode ser causado pelo distanciamento temporal em relação a objetos originados em nossa própria cultura. Isso porque hoje em dia, longe de terem alguma utilidade, de alguma forma provocam a admiração por parte do público.

Com relação a essa reação, pelo menos no que diz respeito a fotografias, os conceitos de *punctum* e *studium* definidos por Barthes podem ser considerados fator de influência na admiração. Em uma das imagens pertencentes à obra de Verger, como o retrato de Eduardo Daniel de Paula, por exemplo, poderíamos encontrar tanto o *punctum* quanto o *studium*. Considerando sempre que o primeiro é inteiramente pessoal e até mesmo irracional, enquanto o segundo é bastante influenciado pela cultura, embora também possa ter características próprias quando percebido por pessoas distintas.

No retrato, o que podemos afirmar definitivamente é que o homem é negro, tem idade avançada, sustenta um charuto atrás da orelha, demonstra ter a testa franzida e um veste traje gasto pelo tempo. Com uma linha tênue, distinguimos o que *está* na imagem do que ela *representa* – o que, no caso, viria a ser considerado o *studium*. Ao visualizar o homem, podemos associar seu olhar com conceitos de sabedoria ou reflexão. Podemos dizer que ele *está* pensativo ou contemplando algo. Podemos ir mais longe e dizer sobre sua personalidade. Alguém poderia ter a impressão de se tratar de um homem sábio que aparenta ser detentor de um grande orgulho, que poderia ser de seu passado (considerando especialmente a informação da legenda, que diz que homem *está* num culto aos ancestrais). Essas são todas suposições e pertencem ao *studium* da imagem. Ou seja, são as idéias que a imagem passa ao espectador após despertar certo interesse, e esse é um conceito bastante subjetivo, porém não em um nível individual. Para decifrar o código do *studium* são necessários códigos próprios, e esses códigos são usualmente definidos pela cultura

Já o *punctum* provoca uma reação e um arrebatamento. O motivo de tal elemento, detalhe, ser considerado o que punge a pessoa, na maioria das vezes é desconhecido, pelo menos em um primeiro momento. O *punctum*, que é pessoal, individual, para mim, nessa mesma imagem, são os olhos de Eduardo Daniel de Paula. Os olhos que parecem não ter branco. E assim como Barthes e o colar da moça na foto de família, não consigo desviar o olhar e é disso que lembro quando penso na fotografia. E o *punctum* não acontece com uma intenção, ele não é buscado pelo olhar do observador. De acordo com Barthes, a lança do *punctum* atinge a pessoa de surpresa

Apenas esses conceitos não são capazes de determinar previamente uma associação da fotografia com a arte. No entanto, é interessante perceber que a foto tem sua própria forma de atingir o espectador, provocando uma reação tanto com relação à própria imagem quanto com o que ela representa. Mas além do arrebatamento visual proporcionado pela identificação do *punctum*, o *studium* da imagem, ou o que ela representa ou pode vir a representar, é modificado pela cultura que a acolhe.

3.3.2 – O discurso da crítica

Para se firmar enquanto obra de arte, um objeto, na maioria das vezes, precisa passar pela aprovação de alguma instituição que possua capacidade (determinada culturalmente) para conferir-lhe o estatuto de arte. A conferência dessa autoridade a alguma instituição ou pessoa poderia ser definida pelo que Pierre Bourdieu (1998) chamou de *poder simbólico*, que seria um "poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos e mesmo que o exercem" (BOURDIEU, 1998, pg. 7). Segundo ele, esse poder atuaria sobre os *universos simbólicos* - sendo a arte um deles (assim como a língua, o mito e a ciência) -, que são "instrumentos de conhecimento e de construção do mundo e dos objetos como formas simbólicas" (BOURDIEU, 1998, pg. 8) de forma a reconhecer o *aspecto ativo* desse conhecimento. Os sistemas simbólicos, de acordo com o autor, representam um poder estruturado que permite uma construção da realidade – justamente por seu caráter estrutural -, de forma a estabelecer uma espécie de ordem, na qual repousa o consenso. Ou seja, os símbolos "tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração 'lógica' é a condição da integração 'moral'". (BOURDIEU, 1998, pg 10)

A autoridade conferida a algumas instituições é determinada, portanto, principalmente pelo *poder simbólico* estrutural e organizador que elas detêm. Pertencem a esse grupo de curadores e críticos de arte, assim como, no âmbito institucional, os museus, memoriais e galerias de arte. Oficialmente, são essas as autoridades que determinam o que pode ou não pode ser exposto enquanto objeto artístico dentro do ambiente apropriado para a apreciação do público. Da mesma forma, a reação do público também influencia o discurso da crítica, assim como tem sua reação influenciada por esse discurso.

Essa definição, apesar de representar uma classificação formal dentro do campo das artes, pode muitas vezes não ser aceita pelo público ou estar em desacordo com outros fatores determinantes do conceito de arte – que, por si só, não formam um grupo coeso e costumam ser contraditórios. Ao trabalhar com abstrações e questões relacionadas à cultura, sempre em movimento, o discurso crítico da arte se valeu de alguns estratagemas para se tornar mais objetivo e menos passível de contradições.

A história da arte e a crítica não se contentam, porém, em determinar, com um veredicto, sem justificações a qualidade do objeto artístico. Elas trazem, ligados a esse julgamento, o discorrer sobre o objeto, o suporte que leva ao julgamento. Ora, a situação de divergências não é satisfatória para o próprio discurso. Nada mais irritante para sua autoridade que a negação por um outro discurso. Surge então o desejo de uma objetividade.

Os discursos sobre as artes parecem, com frequência, ter a nostalgia do rigor científico, uma vontade de atingir uma objetividade de análise que lhe garanta as conclusões. E, na história do discurso, na história da crítica, na história da história da arte, constantemente encontramos esforços para atingir algumas bases sólidas sobre as quais se possa apoiar uma construção rigorosa. O instrumento primeiro e mais freqüente desse desejo de rigor é o das categorias de classificações estilísticas. (COLI, 1995, pg. 24)

Ainda de acordo com Coli, a idéia de estilo é relacionada a recorrências constantes de determinados sistemas, expressões e construções empregados pelo artista em suas obras – não necessariamente conscientemente – de forma a criar alguma peculiaridade que o identifique e caracterize. Ou seja, a idéia de estilo "repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte" (COLI, 1995, pg. 25).

Que outro fator se não o tempo pode consolidar o estilo e a constante formal de um artista? E que outro fator, se não o tempo, é capaz de consolidar os grandes estilos e movimentos artísticos que surgem, quase em seqüência, ao longo da história?

De acordo com Umberto Eco, em *A definição de arte* (2006), livro no qual apresenta muitas formas de determinar e conceituar a arte, é a *teoria da interpretação* que se baseia nos conceitos aqui apresentados como *reconhecimento do público* e *discurso da crítica*. Eco reconhece nessa forma de definição características que ultrapassam a própria obra e a expressão do artista. Segundo ele, "ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, porque a 'obra vive apenas nas interpretações que dela fazem': e *infinitas* não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade de personalidades interpretantes." (ECO, 2006, pg 31).

O discurso da crítica, apesar de provido de uma autenticação histórica que lhe confere legitimidade, não é tão diferente da própria reação de público geral que possa ter acesso à obra. Portanto, apesar de ser um método válido de outorga de status de arte a um objeto, ainda é subjetivo.

Por um lado, o problema de uma "leitura" da obra tanto do juízo crítico como do consenso instintivo do gosto, acaba por interessar de perto não só os filósofos mas também os críticos, os leitores de todos os níveis e, portanto, encontra uma audiência mais vasta e presta-se mais a ser relacionada com experiências pessoais concretas. Por outro lado (e a conclusão toca de perto os críticos e os "consumidores" de obras de arte), esta teoria da interpretação implica uma equalização muito mais aparatosa: a contemplação comum da obra de arte e o discurso crítico-interpretativo especializado acerca dela não são tipos de actividade distintos pelas intenções ou pelo método, mas por diferentes aspectos do mesmo processo interpretativo; diferenciados pela consciência e pela intensidade de atenção, pela capacidade de penetração, por uma maior ou menos mestria interpretativa, mas não pelas estruturas substanciais. (ECO, 2006, pg. 21)

A subjetividade do método, porém, não o torna menos eficiente. É a crítica que atribui valores a obras de arte de artistas já consolidados, assim como é também a crítica que abre possibilidades de reconhecimento para novos artistas. Da mesma forma, são essas pessoas e instituições (curadores, colecionadores, estudiosos, museus, galerias) que serão responsáveis por conferir, por meio de ações efetivas, o status de arte a um objeto. Esse discurso não se legitimou por acaso. Ele é baseado no conhecimento adquirido através do conhecimento da história da arte. A "intensidade de atenção" e "mestria interpretativa" descritas por Umberto Eco nos dizem que o discurso especializado detém a base teórica para reconhecer a arte no presente, de acordo com o passado já legitimado e sacramentado dentro dessa conceituação. E pelo conhecimento

histórico, a crítica pode apresentar maior capacidade de identificação de estilo em um mesmo artista.

Pierre Bourdieu (2007), ao tratar da concepção de arte enquanto disposição puramente estética, ou seja, como o "primado absoluto da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação" (BOURDIEU, 2007, pg. 33) considera que a instituição do museu de arte é responsável por unificar e legitimar o processo de aceitação da arte como algo que deve ser destacado de sua possível função inicial e admirado unicamente por sua forma e beleza estética.

Objetivação desta exigência, o museu de arte é a disposição estética constituída em instituição: de fato, nada manifesta e realiza melhor a autonomização da atividade artística, em relação a interesses ou a funções extra-estéticas, que a justaposição de obras que, originalmente subordinadas a funções completamente diferentes, até mesmo, incompatíveis – crucifixo e fetiche, *Pietà* e natureza-morta – exigem tacitamente que a atenção seja prestada, de preferência, à forma e não à função, à técnica e não ao tema, e que, construídas segundo estilos perfeitamente exclusivos e, no entanto, igualmente necessários, questionam praticamente a expectativa de uma representação realista tal como a definem os cânones arbitrários de uma estética familiar, conduzindo assim naturalmente do relativismo estilístico à neutralização da própria função de representação. (BOURDIEU, 2007, pg. 33)

Embora essa seja apenas uma das inúmeras concepções de arte, essa separação entre função e forma, como dito anteriormente, pode ter sido responsável por destacar as fotografias de Verger do contexto da documentação histórica, para passar a serem admiradas unicamente pela beleza estética. Juntamente com as considerações de Benjamin e Coli a respeito da função determinante do local de exposição, essa definição de museu de arte proposta por Bourdieu ressalta o fato de que, ao terem sido aceitas e colocadas dentro dessa instituição, as fotografias de Pierre Verger passaram a ter um discurso artístico positivo proveniente da crítica a seu respeito.

As imagens de Pierre Verger aqui utilizadas como referência passaram pelo crivo do discurso especializado e vieram a tornar-se componentes de uma grande exposição de arte, que ocupou local de destaque em museus e galerias. E isso ocorreu porque, no período entre a pesquisa realizada por Verger e a mostra, a crítica pôde reconhecer nessas obras os elementos que poderiam conferir o status de obra de arte a essa coleção. Assim como esse tempo foi essencial para a consolidação do "estilo" de Verger. Afinal, mesmo tendo atuado enquanto pesquisador e se considerado como tal, sempre foi evidente a preocupação de Pierre Verger com a apresentação visual de suas

imagens, sempre muito bem trabalhadas em termos de foco, composição, luz e sombras. Independente da intenção de tal zelo – que aparentemente refere-se antes à melhor forma de transmitir a informação do que ao cuidado com o *belo* em si -, percebe-se na obra de Verger um constante apuro estético e essa sua característica, invariavelmente, viria ser reconhecida como o talento de um artista.

3.4 – O tempo como fator determinante

As influências da passagem do tempo sobre qualquer produção da cultura humana é inegável. À medida que o ser humano se transforma e desenvolve, suas percepções modificam-se, assim como suas formas de expressão; e isso não ocorre de forma diferente com relação à produção artística. Neste trabalho, porém, a passagem do tempo foi associada a uma transição bastante específica, dentro do âmbito da fotografia, que pudesse ser capaz de alterar a percepção de uma imagem, de origem documental, agregando a ela valores que pudessem a aproximar do conceito de produção artística. A conceituação de arte, na verdade, é uma definição bastante abstrata e, por isso, alguns fatores que poderiam influenciar nessa classificação foram utilizados, com base nas teorias dos autores escolhidos. À fotografia, devido à sua linguagem específica, é permitido transitar entre os campos da arte e da documentação e, mesmo nos dias de hoje, algumas imagens representam ambas as vertentes, fazendo arte no jornal ou documentação no museu, como é o caso da obra de fotógrafos como o já citado Sebastião Salgado. A obra de Pierre Verger escolhida para ser o ponto de partida das reflexões às quais se propõe esta monografia, no entanto, igualmente cumpriu ambas as funções, porém em épocas diferentes. O que procurei demonstrar aqui é que o tempo que passou entre a captura das imagens com intenção documental pelo etnólogo Verger e sua posterior apreciação por sua beleza dentro de um museu de arte foi fator determinante para que essa mudança de perspectiva ocorresse.

Ao contrário de fotografias que, simultaneamente, cumprem suas funções em ambas as vertentes, arte e documentação, as imagens de Verger foram capturadas com o intuito documental mais afastado da arte possível: no campo da ciência, pelas mãos de um fotojornalista que se transformava em antropólogo. Como apresentado anteriormente, essas imagens não foram capturadas com a intenção de abrir mão de

demonstrar o belo em prol da informação mais objetiva possível. Porém, como o próprio fotógrafo afirmou, a beleza de suas imagens vinha do próprio objeto de estudo e não de sua inspiração.

Sendo um dos fatores mais considerados na determinação da função da fotografia, a intenção do fotógrafo de documentar, com o passar do tempo, deixou de influenciar a interpretação dessas imagens, permitindo que recaísse sobre elas tanto um discurso artístico quanto uma atitude de admiração por parte do público, assim como o direito de serem expostas em um local exclusivo para a arte.

Além das mudanças ocorridas tanto nos conceitos de beleza, assim como a consolidação de um estilo ou a admiração por parte do público, creio que o que mais se modificou na obra de Pierre Verger foi o seu significado. Embora algumas concepções de arte a livre da necessidade de um significado ou conceituação, imagino que a interpretação de um sentido em uma obra (quer ele exista ou não) possa influenciar na recepção dessa mesma obra enquanto arte.

Ao fotografar a nova cultura que se apresentou diante de seus olhos ao chegar ao Brasil, Verger o fez com um olhar curioso, um olhar de fora, um olhar antropológico. Assim, inspirado por conhecer essa nova realidade, Verger passou a se dedicar à pesquisa científica, ao mesmo tempo em que se envolveu emocionalmente com seu objeto de estudo, participando ativamente das atividades do Candomblé. Na época, essas imagens traziam descobertas, respostas para a curiosidade com relação a essa cultura. Hoje, não se tratando mais de um círculo tão fechado ou pouco explorado (embora os segredos da religião permaneçam intactos) e, principalmente, por se tratar de imagens de algo que já se foi, as imagens se tornam muito mais passíveis de simples contemplação (e múltiplas interpretações) do que quando pertenciam a um universo de pesquisa.

Enquanto fotojornalista, Verger também fotografou eventos que viriam a se tornar grandes momentos históricos para o país, mas será que, à época, alguém poderia prever isso? Saberá Verger – ou mesmo os que puderam conhecer esse trabalho – que quando fotografava a verticalização de São Paulo, a construção dos grandes prédios, estaria documentando historicamente a origem de uma das maiores metrópoles do mundo? Ou aquele era apenas mais um fato jornalístico, igualmente importante, porém mais imediato?

Com o distanciamento do tempo, ao perceber a obra de um fotógrafo, podemos perceber melhor o significado dessas imagens e a importância de ter estado lá. O

fotógrafo passa a ser percebido como alguém que teve a inspiração do artista ao capturar aquele determinado instante, de uma forma particular. O significado dessas imagens, ao retratar o que não se repete, o que já se foi, pode transformar-se, modificando, então, a percepção dos próprios conceitos definidores de arte.

Conclusão

Desde o primeiro capítulo deste trabalho, onde foram definidos o histórico e a forma de atuação da fotografia em cada uma de suas vertentes, começaram a se destacar diversos cruzamentos entre as lógicas e os pressupostos de cada umas das segmentações da técnica fotográfica. Ao mesmo tempo em que se firmava no campo da documentação e causava tumulto no mundo das artes, a fotografia criava sua própria linguagem, que chegou aos dias de hoje ao mesmo tempo versátil e ambígua. Versátil porque é amplamente utilizada na documentação, assim como na arte, cumprindo com competência ambas as funções a que se propõe. Porém ambígua, afinal, sendo um recorte específico no espaço/tempo realizado e filtrado pelo subjetivo olhar do fotógrafo, a imagem nunca irá ser totalmente fiel à realidade (embora esse mesmo suposto realismo possa afastá-la de certas concepções de arte).

Embora se encaixe perfeitamente nos moldes da arte contemporânea, a fotografia nem sempre foi considerada como pertencente ao seletor grupo das artes. Mesmo tendo sido considerada erroneamente como uma possível substituta do desenho ou da pintura, a fotografia sempre foi controversa devido à sua técnica e sua capacidade de reprodução, sempre praticamente independentes de mão do homem. Por sua vez, a própria conceituação da arte transita em um campo de abstrações e talvez mesmo essa indefinição a respeito do que é arte possa interferir na aceitação ou não da fotografia como tal. Embora alguns teóricos tivessem uma conceituação definitiva de arte – como Walter Benjamin, que chegou a considerar a existência de uma nova forma de arte, com implicações totalmente diferentes e com a união entre arte e técnica, após o surgimento da fotografia -, dificilmente há um consenso em relação a essa definição. Para poder situar a fotografia nesse campo e entender suas relações com sua vertente artística, se fez necessária uma definição específica para este trabalho, por meio da leitura de alguns teóricos, que acabaram por ter visões bastante semelhantes a respeito da formação do conceito de arte.

Os conceitos enumerados na seção sobre fotografia e arte no primeiro capítulo deste trabalho viriam a ser considerados os *operadores de análise* da pesquisa, ou seja, os conceitos básicos da posterior argumentação. Da mesma forma, os conceitos e noções definidos na seção sobre documentação e arte, foram responsáveis por situar a obra selecionada de Pierre Verger, a referência de todas as reflexões propostas, dentro do campo da documentação em um primeiro momento.

As fotografias de Pierre Verger foram, na verdade, o ponto de partida deste trabalho, embora surjam apenas no segundo capítulo, quando já estão definidos alguns conceitos essenciais para a compreensão da função inicial dessas imagens. Essas fotografias foram escolhidas por terem cumprido distintos papéis, em diferentes épocas, dentro da documentação e da arte. As imagens referentes aos cultos afro-brasileiros do Candomblé são a faceta mais conhecida da obra do fotógrafo por terem sido parte de sua extensa pesquisa etnológica e também por ele ter sido um dos poucos que já teve permissão para fotografar em tal ambiente. Anos após a realização dessas pesquisas e a morte de Verger, o grande acervo deixado pelo francês, hoje em dia, costuma ser exposto em museus de arte ao redor do mundo, em mostras itinerantes. Uma dessas exposições, *O Brasil de Pierre Verger*, traz imagens dos primeiros 12 anos do francês em território brasileiro e as fotos referentes ao Candomblé são a gênese de sua futura formação como etnólogo. Essas fotografias, então, apesar de estarem em exposição em local dedicado à arte, podem ser consideradas documentais em três níveis: foram capturadas por um fotojornalista, com um método semelhante ao do fotodocumentarismo social (visto que ele começava a conviver diariamente com os seguidores da religião), e estavam dando origem a uma extensa pesquisa etnográfica com o uso de imagens fotográficas.

A forma como se deu a transição dessas imagens de um campo a outro foi a questão inicial do trabalho, de forma que, como hipótese, a variável denominada como possível responsável por essa transformação foi a passagem do tempo. Sem antes considerar a natural ambigüidade fotográfica, que poderia permitir uma espécie de inspiração artística em qualquer imagem, por objetiva que fosse – assim como, no sentido oposto, mesmo as fotografias com mais abstrações artísticas contém algo de documental -, tentei encontrar as formas como a passagem do tempo influiria em uma nova interpretação dessas imagens, utilizando como base, os *operadores de análise* anteriormente definidos.

Ao tentar compreender as supostas mudanças sobre a interpretação das fotografias escolhidas, mais uma vez, a própria conceituação de arte precisou ser questionada. Afinal, para que houvesse a movimentação de imagens de fora para dentro do grupo das artes visuais, alguma mudança precisaria ocorrer e, se não poderia ser nas imagens, que fosse no próprio conceito de arte.

Na verdade, como explicitado ainda no primeiro capítulo deste trabalho, a *arte* enquanto manifestação cultural, é um fluxo constante, como quase tudo que é de criação

humana. A arte de cada momento histórico reflete essa época, seus costumes e contrariedades. Às vezes, a *arte* surge para transgredir (como o Naturalismo), outras para firmar e representar o que já existe no imaginário de uma determinada cultura (como a arte Barroca). Uma arte surge de outra – às vezes mesmo para contrariá-la-, e, por sua vez, dá origem à ainda outra; e assim nascem os movimentos artísticos.

O tempo, de fato, é crucial na determinação da concepção de arte, mas a questão aqui se referia à classificação das fotografias de Pierre Verger como tal. Com base nas teorias apresentadas, pude perceber que, por mais que houvessem nascido com intenção puramente documental, as fotografias de Pierre Verger já apresentavam elementos que poderiam facilitar essa nova posição, necessitando apenas o tempo para ratificá-la. Da mesma forma, quando passam a pertencer ao passado e deslocam-se de seu contexto científico inicial, essas fotografias adquirem novos significados, interferindo no modo como são vistas.

Por mais que a intenção documental de Verger tenha sido preservada, assim como a beleza que poderiam emanar tais imagens desde sua origem, as mudanças no conceito de beleza e na relação com público e crítica acabaram por sacramentar as fotografias quase que definitivamente enquanto arte. E é interessante perceber que, para o público, essa conceituação é passível de ser menos conflituosa e questionável do que a definição de algumas obras contemporâneas enquanto obra de arte.

Sendo o tempo invariavelmente um fator determinante para tudo que está relacionado à arte e à cultura, neste trabalho a aceção dessa sua função não aparece como uma grande descoberta ocasionada pela pesquisa. Na verdade, o estudo das influências e conseqüências da passagem do tempo na arte e, mais precisamente, nessas imagens, serviu para que houvesse uma maior compreensão da relação da fotografia com a arte e com a documentação, além de ter proporcionado inúmeras reflexões acerca da conceituação da arte nos dias de hoje. As imagens de Pierre Verger apareceram aqui como referência, mas representando outras fotos nascidas documentais que se encontram ou possam vir a encontrar-se em situação semelhante. Se a existência dos fluxos que ligam constantemente a documentação à arte dentro do campo de ação da fotografia não foi a contribuição desse trabalho, a pesquisa acerca da forma como poderia acontecer essa transmutação temporal de uma concepção à outra e a tentativa de descrição desse processo tornaram-se o grande objetivo da monografia, que, provavelmente, foi alcançado.

Referências bibliográficas

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre, Tomo Editorial, Palmarinca: 1997.

_____, Luiz Eduardo Robinson, texto in ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre, Unidade editorial porto alegre: 1998.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia – olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade – EDUC, 2002.

BARADEL, Alex (org.). **O Brasil de Pierre Verger**. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica** in LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, RJ: Editora Paz & Terra, 2002. Pg. 217-254

_____, Walter. **Pequena história da fotografia** in Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo, SP: Brasiliense, 1996

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 1998

_____, Pierre. **A distinção crítica social do julgamento**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo (Edusp); Porto Alegre, RS; Zouk, 2007

CASTILHO, Lisa Earl; PARÉS, Luis Nicolau. **Os liminares elusivos do segredo: a religiosidade afro-brasileira na fotografia de Pierre Verger** in BARADEL, Alex (org.). O Brasil de Pierre Verger. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1995

COLI, Jorge. **O que é arte?**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1995

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1998

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2006

FABRIS, Annateresa. **A fotografia e os sistemas das artes plásticas** in Fotografia: uso e funções no século XIX. FABRIS, Annateresa (org.) EDUSP, São Paulo, 1991

FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam L. Moreira. **Desafios da Imagem**. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 1998.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. Disponível em <http://www.pierreverger.org/br/index.htm> . Acessado entre março e junho de 2008

GURAN, Milton. A “**fotografia eficiente**” e as **Ciências Sociais** in in ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre, Unidade editorial porto alegre: 1998.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo, Ática: 1989.

_____, Boris. **Os tempos da fotografia – o efêmero e perpétuo**. Cotia, SP: Atelier Editorial, 2007.

LUHNING, Ângela (org.). **Pierre Verger, repórter fotográfico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

MARESCA, Sylvain. **Sobre desafios lançados pela fotografia às Ciências Sociais** in ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre, Unidade editorial porto alegre: 1998.

PIERRE VERGER: Mensageiro entre dois mundos. Documentário. Direção: Lula Buarque de Holanda. (Brasil) Narração e apresentação: Gilberto Gil. Europa Filmes, 2004. DVD Dolby Digital. Letterbox.

PLATÃO. **A Alegoria da Caverna**. Brasília: LGE editora, 2006.

SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. Iluminuras, São Paulo, 1998

SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003

_____, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Editora Grifos Florianópolis, 2000.

_____, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2004