

Pêche au harpon, a trajetória de uma fotografia

Fish-spearing, the trajectory of a photography

Iara Cecília Pimentel Rolim ¹

irolim@hotmail.com

Resumo

No período entreguerras, em países como França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, a fotografia passou a ocupar um lugar central nos meios de comunicação de massa, na área da publicidade, na ilustração de livros e na moda. Com a forte demanda de imagens, a profissão de fotógrafo estruturou-se e o mercado organizou-se para suprir as necessidades daquele período. Em Paris, especificamente, havia uma grande circulação de imagens, onde uma mesma fotografia poderia transitar entre o documento, a arte e a memória. Desta forma, o artigo é sobre a fotografia *Pêch au harpon*, de Pierre Verger, e sua trajetória na Paris dos anos 1930.

Palavras-chave: fotografia, período entreguerras, Pierre Verger

Abstract

In the interwar period in countries like France, England, Germany and the United States, the photography started to have a great importance in the mass media, advertising, illustration of books and fashion magazines. With the strong demand for images, the profession of photographer was structured and the market has been organized to feed the needs of that period. Specifically in Paris, there was a large circulation of images, where the same photography could transit between the document, art and memory. Thus, the article is about the photography *Pêch au harpon* by Pierre Verger and his trajectory in Paris in the 1930s.

Keywords: photography, interwar period, Pierre Verger

¹ Mestre em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutora em sociologia pela Universidade de São Paulo (USP).

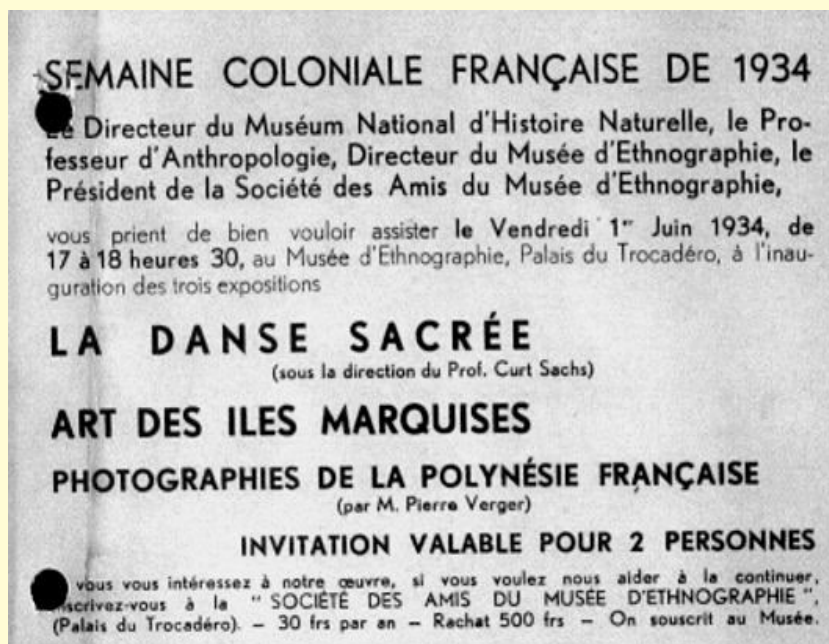


Figura 1 – Arquivos do Museu do Trocadero, Convite para a exposição de Pierre Verger no Museu de Etnografia do Trocadero. Paris, 1934.

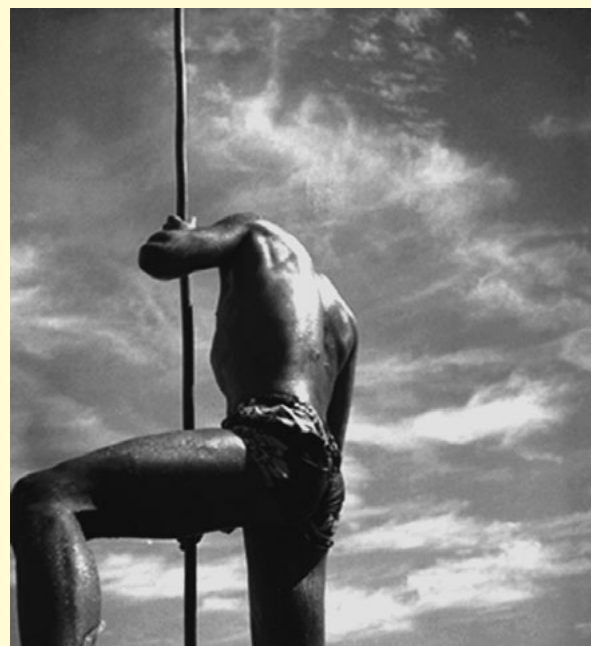


Figura 2 – Pierre Verger, Pêch au harpon, Moorea, Polinésia Francesa, 1932-1934

O convite acima enviado para instituições como *Sociétés des Americanistes*, *Institut Français d'Anthropologie*, *Sociétés des Africanistes*, *Institut Colonial Français*, *Sociétés Préhistorique Française* e *Université de Paris*, entre outras, convocava os interessados para a abertura da exposição onde a fotografia *Pêche au harpon* foi possivelmente exibida pela primeira vez para o público na França². Captada pelo fotógrafo francês Pierre Verger³ entre 1932 e 1934, na Polinésia Francesa, *Pêche au harpon* seguiu destinos diferentes em sua trajetória, transitando entre o documento, a arte e a memória, fato que ocorreu diversas vezes também com outras imagens que circulavam em Paris, principalmente nos anos 1930.

No período entreguerras na França, a representação do mundo, por meio de métodos e suportes inovadores e experiências plásticas, com a preocupação com a esfera social, representava as questões centrais no fluxo de uma renovação das ideias éticas, políticas e filosóficas daquele período. Neste contexto, instalou-se uma percepção moderna que apelava para a renovação, pela busca de novos modelos, para a inversão dos valores e subversão da hierarquia social estabelecida e também uma vontade de encontrar novas maneiras de ver, pensar e agir no mundo. Diferentes formas de viver retratadas inspiradas no primitivismo, nas cenas cotidianas de ruas e nos problemas sociais; e de perceber cenas e objetos comuns objetivados por meio de ângulos inusitados de enquadramento, fotomontagens, colagens e experiências plásticas abstratas foram, entre outros, os principais temas das imagens nos anos 30.

Inserida neste momento de grande desenvolvimento da fotografia, *Pêche au harpon* expressa tanto o gosto vigente de uma parcela da sociedade em sua época, como também um modo de fotografar e a designação do que era fotografável. Sendo assim, a circulação desta fotografia e de outras tantas por diferentes locais e significados, objetivava de forma imagética o que se poderia chamar de uma “sensibilidade moderna” balizadora de formas de atuação no período. O fato de uma imagem poder transitar em diferentes, e às vezes opostas, instâncias, dava a ela

2 A ideia deste texto está contida em minha tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, denominada “Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infreqüentáveis”. Uma pequena parte do texto foi apresentado no Simpósio Internacional Imagem, Cultura Visual e História da Arte de Porto Alegre em 2012. Durante a pesquisa de doutorado na França não foi possível detectar quais imagens foram exibidas nesta exposição.

3 O fotógrafo e pesquisador francês Pierre Édouard Léopold Verger, anos mais tarde “rebatizado” na África e no Brasil como Pierre Fatumbi Verger, nasceu em Paris em 4 de novembro de 1902. Filho caçula de uma família belga que obteve grande sucesso no ramo da edição e impressão na França, começou a trabalhar como fotógrafo em 1932, cinco anos após a falência da empresa de seu pai. Neste mesmo ano de 1932 quando aprendeu a manejar sua Rolleiflex, depois de ter perdido toda a família (seu irmão do meio Louis havia falecido em 1914, seu pai em 1915, seu irmão mais velho Jean em 1929 e sua mãe em 1932), Pierre Verger deu início a uma nova fase em sua trajetória, percorrendo como fotógrafo várias partes do mundo. Após ter alcançado muitos destinos diferentes, chegou ao Brasil em 1946 aonde permaneceu por quase 50 anos. Verger faleceu em 1996, na Bahia.

a oportunidade de maior permanência no circuito da fotografia e também sua “validação” positiva como imagem em diálogo com seu tempo, onde sua vocação mais efetiva era a de propor uma resposta plástica para as questões postas no pós-guerra, e para tanto foi preciso mobilizar os diferentes, e às vezes também opostos, setores da sociedade que se aglutinaram em função da fotografia.

Traduzida como “Pesca de arpão” esta imagem tem ainda uma peculiaridade: além de sua circulação na Europa, ela foi publicada no Brasil, em 1982, na capa do livro *50 Anos de Fotografia*, o qual é uma espécie de autobiografia onde Verger reconstruiu suas memórias por meio da relação com a carreira de fotógrafo. Escolhida entre os mais de 63 mil negativos que pertencem ao seu acervo, de alguma maneira, “Pesca de arpão” resume e representa esta relação e trajetória. Mas mais do que trajetórias individuais, os percursos sociais de alguns fotógrafos e em Paris no período entreguerras, indicam, sobretudo, os caminhos traçados pela constituição e estruturação do campo⁴ da fotografia e da carreira de fotógrafo, assim como os direcionamentos possíveis para os profissionais atuantes em um momento no qual o mercado da fotografia estava em grande expansão.

Desta forma, o fotógrafo e a fotografia, neste caso Pierre Verger e “Pêche au harpon”, nos mostram que as fronteiras entre os mundos da arte, do documento e da memória neste período eram fluidas e muitas vezes ultrapassáveis, tanto pelo fotógrafo que trabalhava, como pelos usos dados a sua produção.

Os antecedentes de *Pêch au harpon*

Muito antes de *Pêch au harpon* ser produzida, alguns fatores levaram às questões referentes à Oceania e à “etnografia” a se tornarem temas possíveis de ser representados, inclusive fotograficamente. Pela via da arte, da antropologia ou do colonialismo, a Oceania, principalmente em função da Polinésia Francesa e do Taiti, ocupava um lugar especial no imaginário de parte da população francesa. O tema circulava em várias instâncias do cotidiano como museus, lojas, galerias, revistas e livros, entre outros, onde imagens, objetos, conceitos, histórias e pesquisas “científicas” sobre as ilhas estavam expostas.

A Polinésia Francesa

A Polinésia adquiriu um lugar no imaginário de parte dos franceses como local de fuga das grandes cidades, de possibilidade de inovadora e peculiar inspiração artística e de reflexão sobre a condição humana. O Taiti principalmente configurou-se como uma mistura de pensamentos ligados ao colonialismo e de idealizações românticas sobre o “primitivo”. Muitas obras literárias e escritos de viagem construíram uma imagem idealizada do Taiti como ilha paradisíaca povoada por “uma cultura sensual e exótica”.⁵

Neste sentido, viajantes como Cook e Bougainville (entre outros)⁶ contribuíram para a formação destas ideias sobre as ilhas com as informações que traziam de suas viagens, cujo tema principal era a Polinésia. Assim, o Taiti, chamado antes de Nova Cythera e de Utopia⁷, tornou-se um lugar descrito como idílico.

Um dos grandes exemplos da duração deste mito e do “embarque” na representação idealizada das ilhas no final do século XIX foi o do pintor Paul Gauguin, que partiu em busca do paraíso encantado onde realizou vários trabalhos de sua obra. Tentar representar, muitas vezes de forma idealizada, uma cultura clas-

4 Campo é uma noção definida por Bourdieu como “universos relativamente autônomos (...) nos quais profissionais de produção simbólica se enfrentam em lutas que têm por objetivo a imposição de princípios legítimos de visão e de divisão do mundo natural e do mundo social.” (Bourdieu, 1996). Este conceito, assim como o de *habitus*, é encontrado em quase toda sua obra e, em alguns livros, temos a explicação do autor sobre o porquê da criação destes conceitos assim como de seu modelo de análise.

5 Um exemplo disto na literatura é a imagem apresentada em *Mariage de Loti* de 1880 de Pierre Loti.

6 Segundo Peltier, os viajantes que seguiram para as ilhas foram: John Byron em 1765, Samuel Wallis, Philip Carteret e Bougainville em 1767 e Captain Cook em suas 3 viagens entre 1768 e 1779. PELTIER, Philippe, “From Oceania” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York: 1994.

7 Nova Cythera é uma ilha da mitologia grega, onde, sob o reino de Afrodite/Vênus, os humanos viviam em harmonia, amor e beleza. Utopia é uma palavra criada por Thomas More em seu livro de mesmo nome, escrito em 1516, em que se apresenta uma sociedade livre, perfeita, composta por pessoas livres e felizes vivendo em uma ilha. RUBIN, Willian, “Modernist Primitivism na introduction” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York, 1984.

sificada como não civilizada era o que definia o primitivismo de Gauguin, o qual usava o feminino na maioria de suas representações sobre “o primitivo”.⁸ Sair da “civilização” (principalmente), ir para uma cultura “primitiva” e produzir uma obra em estilo “primitivo” passaram a ser uma das características da vanguarda artística do final do século XIX.

O mito das ilhas e a história de Gauguin tiveram influência e durabilidade prolongadas. Especialmente entre os surrealistas, a Oceania foi retomada no entreguerras como uma fonte de inspiração e realização artística, aparecendo como referência em suas obras.

A Polinésia passou a ser representada também por meio de fotografias por volta de 1840 quando se tem notícia de um daguerreótipo que serviu de modelo para a pintura do retrato da rainha Pomare IV, realizada por Sébastien-Charles Giraud. Até os anos 1930, vários fotógrafos estiveram nas ilhas⁹, e entre eles estava Roger Parry, amigo de Pierre Verger do grupo dos artistas¹⁰ que seguiu para o Taiti meses antes do fotógrafo.

Em 1932, Roger Parry¹¹ aos 26 anos embarcou para as Ilhas do Pacífico com Fabien Loris onde ficaram por dois meses. Parry concentrou seu olhar no lado econômico, cultural e geográfico das ilhas. As imagens de Parry foram publicadas em 1934 pela Nouvelle Revue Française - Gallimard, no livro Tahiti, 106 photos de R. Parry. O fotógrafo não procurava no Taiti o mito da ilha idílica, mas tratou de observar o lado problemático do cotidiano e os aspectos mais modernos trazidos pelo colonialismo. Parry fotografou com maior ênfase as cenas urbanas da capital do Taiti, focalizando os problemas da região, como o bairro chinês com os vendedores ambulantes, o comércio, o desemprego e a pobreza.



Figura 3 - Roger Parry. Papeete, boutique chinoise, 1932.



Figura 4 - Roger Parry. Papeete, rue principale, boutiques ambulantes des chinois, 1932.

8 ARGAN, Giulio Carlo, **Arte Moderna**, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

9 Entre eles Gustave Viaud (1836-1865), Eugène Courret, Paul-Émile Miot (1827-1900), o ateliê Hoare, Charles Georges Spitz, Stuart Wortley (1832-1890), Frank Homes (1870-1953), Henri Lemasson (1870-1956), Jules Agostini (1859-1930), Lucien Gauthier (1875-1971), Thérèse Le Prat (1895-1966) e até o pintor Henri Matisse. Lá também foram realizados alguns filmes como *Moana* (1926), de Robert Flaherty, e *Tabu* (1931), de Fiedrich W. Murnau e Flaherty, entre outros.

10 O grupo de amigos artistas havia se formado na *École des Arts Appliqués à l'Industrie* de Paris. Muitos deles eram fotógrafos e tinham boa circulação no mercado. A maior parte do grupo priorizava (mas não deixavam de produzir outras formas de imagens) a prática de um tipo de fotografia baseada em experiências plásticas. Desta ligação com o grupo de artistas resultou, entre outras coisas, a iniciação de Pierre Verger na fotografia (através dos ensinamentos de Pierre Boucher), sua aproximação com a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (por meio de Fabien Loris e Roger Parry), com o *Groupe Octobre* (Fabien Loris) e a elaboração da agência de fotógrafos *Alliance Photo*, da qual Verger era um dos sócios-fundadores com Pierre Boucher, René Zuber, Emeric Feher e Denise Bellon.

11 Roger Parry nasceu em Paris, em 1905. Em 1919, incentivado pela família cujo pai era maçom e a mãe *employée de maison*, entra para a escola *Germain Pilon* onde recebeu uma formação técnica em artes gráficas. Parry e Loris prepararam, em 1929, as ilustrações do livro *Banalité* de Léon-Paul Fargue, que foi publicado pelas edições da *Nouvelle Revue Française*. Foi através de *Banalité* que Parry foi reconhecido no meio dos fotógrafos, aparecendo também nos artigos sobre a fotografia e em exposições sobre fotografia contemporânea, como a de Munique. BOUQUERET, Christian & BERTHOUD, Christophe, **Roger Parry, le météore Fabuleux**, Paris: Marval, 1995.

Em 1932, Roger Parry filia-se à *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR), cujo lema de trabalho era o desenvolvimento de uma arte voltada para a luta do proletariado. No início de sua formação, havia na *Association* por volta de cem filiados, entre os quais Henri-Georges Adam, Georges Pomiès, Agnes Capri e Édouard Caen, um militante do Partido Comunista que trabalhava na NRF.

Como exemplo das possibilidades de trajetórias das imagens, estas de Roger Parry também tiveram fins diversos: em 1932, a revista de arte *Arts et Métiers Graphiques* publica uma foto deste ensaio, “*L’enfant mort*”, em página inteira, e em 1933, algumas delas aparecem na revista *Le Miroir Du Monde*. Suas imagens foram expostas em 1934 na *Galerie Du Luxembourg* e no mesmo ano seguiram para o jornal *Figaro Illustré* e a revista *Marriane*. Depois de sete anos de sua fatura, em 1939, estas imagens podiam ser vistas na revista *Paris Match*¹².

Mesmo que Roger Parry tenha feito esta documentação sobre Taiti, seus trabalhos mais conhecidos foram as ilustrações para o livro *Banalité*, nas quais ele trabalha com a fotografia de forma totalmente diferente, utilizando para tanto a estética das vanguardas, ligadas às experiências de Maurice Tabard e ao Surrealismo.

O Museu do Trocadero

O Museu do Trocadero foi um destes locais que funcionaram como vitrine de ideias e conceitos sobre a região da Oceania e que, devido à sua posição na sociedade francesa, também foi uma espécie de propagador de um olhar mais atento para a Polinésia.

A exposição *Photographies de la Polynésie Française* foi inaugurada juntamente com duas outras, *La Danse Sacrée e Art des Îles Marquises*¹³, em 1º de Junho de 1934. Segundo o jornal *Annales Coloniales*¹⁴, Pierre Verger trouxe em suas imagens os tipos humanos e cenas do cotidiano nas ilhas e mostrava, entre a arte e o documento, uma Polinésia moderna.

No período entreguerras, o Museu de Etnografia do Trocadero¹⁵, antes de tornar-se Museu do Homem, passou por transformações que redirecionaram os rumos da Antropologia na França, inspiraram a produção das vanguardas artística e intelectual, inovaram a concepção de museologia e disseminaram para o público em geral, por exemplo, o “gosto” por regiões específicas como África, Oceania e Américas.

Estes locais eram frequentados tanto pelos antropólogos que faziam suas pesquisas de campo e recolhiam peças para os Museus, como também por artistas plásticos, fotógrafos, escritores e poetas. Pode-se dizer que havia uma “atração contextualizada” pela “diferença”, baseada muitas vezes em questões coloniais, que se espalhou por diversos setores da sociedade francesa.

As elites na França, diferentes de outros países, voltaram seu olhar para a antropologia e fizeram dela uma das bases sobre a qual foi constituída a “cultura erudita”. A antropologia infiltrou-se em vários setores da sociedade francesa, ultrapassando os muros das universidades e invadindo o espaço público. Isto pode ser notado com o denso diálogo entre a antropologia e várias áreas da sociedade francesa por volta dos anos 1930, como a filosofia (Sartre, Merleau-Ponty, Ricoeur, Althusser, Derrida, Deleuze), a psicanálise (Lacan), a linguística (Benveniste, Todorov, Kristeva, Ducrot, Jacobson) e a arte.¹⁶

O Museu obteve, na gestão de Paul Rivet (diretor) e Geroges-Henri Rivière (vice-diretor), um marco em sua história, representando a união da antropologia com a arte, por meio da revitalização e a organização do acervo, o aumento da quantidade de exposições e a inclusão do Museu na rota cultural da cidade.

12 Para consultar mais detalhes sobre Roger Parry, sua trajetória e obra, ver: BOUQUERET, Christian & BERTHOUD, Christophe, **Roger Parry, le météore Fabuleux**, Paris:Marval, 1995.

13 *La Danse Sacrée*, cujo tema era a dança nas sociedades “primitivas”, foi organizada por Curt Sachs, antigo professor da Universidade de Berlin e André Schaeffner do departamento de Etnologia Musical do Museu do Trocadero. *Art des Îles Marquises* estava centrada nas peças trazidas destas Ilhas que eram integrantes de um dos 5 arquipélagos da Polinésia Francesa (Marquesas, Tuamotu, Gambier, Austrais e Sociedade).

14 Artigo publicado em 5 de Junho de 1934.

15 O *Musée d’ethnographie du Trocadéro* foi criado em 1877 por Ernest-Théodore Hamy, com a intenção de fazer deste espaço um lugar para conservação, ensino e pesquisa. Ele foi instalado em 1879 no edifício que abrigou a Exposição Universal de 1878 e inaugurado em 1880. Para a concepção do Museu, Hamy havia se inspirado em seu professor Armand de Quatrefages, primeiro titular da disciplina de antropologia da França, a qual se iniciou em 1856 no Museu Nacional de História Natural. Quatrefages, concordando com as ideias sobre a antropologia preconizadas pela *Société des observateurs de l’Homme*, propõe que a antropologia não deveria se concentrar somente em estudar as diferentes raças humanas e classificá-las exclusivamente através de seus tipos físicos, mas também por outros meios como a língua, a sociedade e a produção material. A antropologia poderia dedicar-se a estudar todas as características que tornavam as sociedades semelhantes e diferentes, através da língua, da “civilização” e da anatomia. JAMIM, Jean. « Préface, Tout était fetiche, tout devient totem », in **Bulletin du Musée d’Ethnographie du Trocadéro**, Paris : Jean Michel Place, 1988, pág. 9 e 10.

16 BRUMANA, Fernando G., “Entre Tintín y Tartarín: La misión Dacar-Yibutí en el origen de la etnografía francesa”. *Revista de Antropologia*, vol 45, n°2, São Paulo, julho-dezembro 2002.

O período entre 1928-1935 foi de grande atividade e, a partir de 1931, iniciou-se uma série de exposições temporárias, muitas vezes resultantes de expedições etnográficas, que movimentaram o local e causaram o aumento de visitantes.

Rivet preocupava-se com a popularização das pesquisas e se empenhava para que o maior número de pessoas possível tivesse acesso às coleções, sendo que no período entre 1929 e 1930, o número de frequentadores quadruplicou. Desta forma, podemos dizer que a abrangência das pesquisas e do modo de ver as questões ligadas ao “outro” neste período, ganhou um grande espaço na sociedade parisiense.

No que diz respeito à fotografia, desde a formação do *Muséum d'Histoire Naturelle* (1793), da *Société des Observateurs de l'Homme* (1799), da *Société Ethnologique de Paris* (1839), da *Société d'ethnographie* (1859), da *Société d'Anthropologie de Paris* (1859) e do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (em 1878, depois *Musée de l'Homme* em 1937), desenvolveram-se as definições da Antropologia na França e os parâmetros de códigos visuais que forneceriam a base para a escolha dos elementos “antropologicamente representáveis” em imagens.

Em continuidade com a representação imagética própria das ciências naturais, mas em contraposição à subjetividade dos desenhos e pinturas utilizados pelos viajantes e cientistas, a fotografia foi adotada pela ciência como uma via mais segura e protegida das interpretações dos artistas, uma vez que era entendida como resultado apenas da objetividade de um aparelho mecânico. Em virtude da marcante característica de “cópia mecânica do real” atribuída à fotografia desde sua invenção, seu surgimento está marcado justamente pelas possibilidades de avanços trazidas para as ciências e para as artes pelo novo aparelho.

De modo geral, na segunda metade do século XIX, os antropólogos europeus utilizavam a fotografia para captar uma forma de retrato ligado às teorias evolucionistas, denominado “tipo”, o qual era usado para classificar as raças. Por causa da “precisão” científica da fotografia com as teorias raciais e evolucionistas, o “tipo”, que representava a essência da raça, passou a ser no século XIX o mais importante elemento da análise antropológica. De um conceito abstrato, o “tipo racial” passou a ser algo real¹⁷.

Apesar da distância temporal da origem da ideia de “tipo”, a exposição *Photographies de la Polynésie Française*, trazia ainda os seus “tipos”, como indicou o jornal *Annales Coloniales* e também como apareciam nas legendas das fotos abaixo que foram publicadas no livro *South Seas Islands* de Pierre Verger:

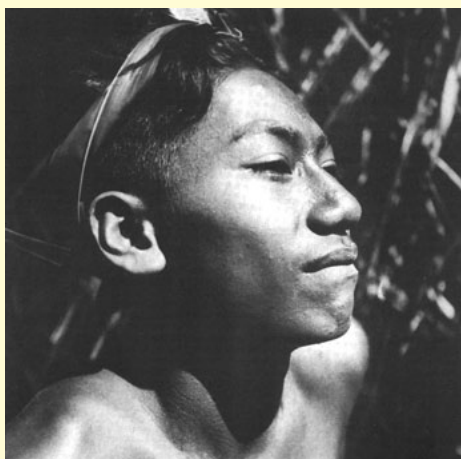


Figura 5 – Pierre Verger, Masculine Type, foto 34 do livro *South Seas Islands*, 1932- 1934



Figura 6 – Pierre Verger, Feminine Type, foto 35 do livro *South Seas Islands*, 1932- 1934

O Museu havia inaugurado naquele período uma nova sala para a Oceania na qual haviam peças trazidas por antigos navegadores como Cook e por viajantes mais recentes como Dr. Louis Rollin e Paul Nordmann. Algumas reportagens de jornais que falavam sobre a exposição, como por exemplo, a do *Chronique Coloniale*¹⁸, deram ênfase aos brincos trazidos por Cook em sua segunda viagem ao redor do mundo em 1774, aos

¹⁷ O sistema antropométrico desenvolvido por Huxley e Lamprey, que eram a base para os retratos de “tipos”, forneceu um tom de realidade para conceitos abstratos, o que direcionava a leitura da imagem já inserida nos parâmetros da disciplina.

¹⁸ Texto publicado no jornal *Chronique Coloniale*, de 30 de Junho de 1934.

objetos esculpidos em madeira por Gauguin, além de outros como cartas e originais do livro do mesmo artista denominado Noa Noa. Mesmo em 1932, Cook e Gauguin ainda eram referência quando se tratava de Oceania.

O trabalho dos etnógrafos, cujas coleções “tornaram possível uma longa associação inconsciente entre artistas europeus e os trabalhos de arte vindas da África, Oceania e Américas”,¹⁹ foram de grande importância para as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX.

A fotografia no entreguerras: possibilidades de composição da imagem

No período entreguerras, a representação imagética de povos distantes com “perfil etnográfico” ou de reportagem, passou a ser habitual e aparecia não somente em locais especializados no assunto, como o Museu de Etnografia do Trocadero, mas também nos meios de comunicação de massa, sendo um tema “fotografável” mesmo para aqueles mais ligados às experiências plásticas e estéticas abstratas vindas da Alemanha.

A fotografia, nos anos 1920, passou por grandes transformações, apontando rumos e sentidos inovadores em relação à representação plástica. Dentre suas mudanças, a mais significativa foi o processo de divulgação em massa da imagem fotográfica, a qual se tornou fonte importante de conhecimento e uma via de acesso aos objetos, lugares, pessoas e informações, percorrida diretamente pelo espectador. A fotografia começou a ser um instrumento de uma nova maneira de se compreender o mundo e foi utilizada de diferentes formas para tentar dar conta das questões postas pelo pós-guerra.

No período entreguerras, na França, havia uma grande circulação de imagens fotográficas, principalmente nos anos 1930, as quais eram empregadas em diversos setores como: jornais, revistas, publicidade, moda e edição de livros. Com a forte demanda por imagens, a profissão de fotógrafo estruturou-se e o mercado organizou-se para suprir as necessidades daquele período. Os fotógrafos que passaram a ter diversas alternativas de locais para publicação e oportunidades de emprego.

De modo geral, a fotografia dos anos 1920 e 1930 na França, voltou-se para o questionamento de sua ligação com o referente e com o real e se transformou em um vasto campo de experiências onde o importante era a desconstrução da imagem. A fotografia tornou-se moderna neste período por meio do realismo e da abstração. A Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), a Nova Visão (*Neue Optik*), a “fotografia direta” (*Straight Photography*), as propostas da vanguarda russa, o Dadaísmo e o Surrealismo foram algumas das possibilidades postas como forma de fotografar naquele momento. Além destas, surgiu também o que anos mais tarde se denominou de Fotografia Humanista, a qual muitas vezes caracterizava o trabalho do fotojornalista.

Embora o grupo de amigos artistas de Pierre Verger se direcionasse com maior ênfase para as vanguardas artísticas do período, foi na vertente da fotografia Humanista que Pierre Verger iniciou sua carreira de fotógrafo em 1932.

Embora Pierre Verger tenha realizado as imagens na Polinésia dentro desta proposta, algumas fotografias dialogam com as experiências plásticas realizadas pelas vanguardas artísticas do período, como é o caso de *Pêch au harpon*.

Pêch au harpon: composição e trajetória

Composição

A imagem diz respeito à cena em que o pescador aguarda, com o arpão na mão, o momento exato para atingir o peixe, o que neste caso era geralmente capturado em função de sua alimentação, sem conotação comercial. A fotografia foi captada por Pierre Verger em Moorea (Polinésia Francesa), e o pescador é seu amigo Eugène Huni, pintor suíço que foi também morar nas ilhas no mesmo período. Huni aparece também em outras imagens deste acervo:

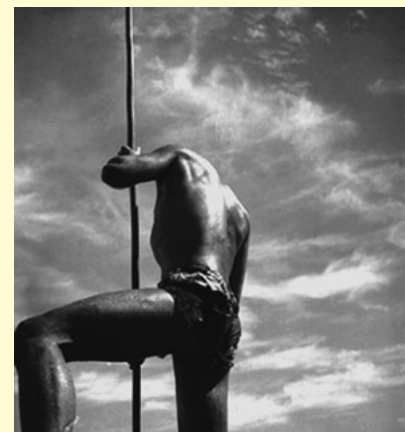


Figura 7 – Pierre Verger, *Pêch au harpon*, 1932-1934

19 WILLIAMS, Elizabeth A., “Art and Artifact at the Trocadero. Ars Americana and the Primitivist Revolution” in *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. STOCKING, George W. (ed.) *History of Anthropology*, Vol 3.



Figura 8 – Pierre Verger, *Pêch au harpon*, foto 22, livro *South Sea Islands*, 1932-34



Figura 9 – Pierre Verger, Eugène Huni, Polinésia Francesa, 1932-34



Figura 10 – Pierre Verger, Eugène Huni, Polinésia Francesa, 1932-1934

O corpo masculino de *Pêch au harpon* foi registrado entre 1932 e 1934 por meio de uma câmera Rolleiflex, com negativos de tamanho 6x6, a qual tem a peculiaridade de poder captar a imagem sem que o fotógrafo tenha que levar o aparelho até a direção dos olhos, sendo possível deixá-la na altura do tórax (ou até em um plano mais baixo).²⁰

Esta construção que a Rolleiflex permitia poderia produzir uma imagem enquadrada de baixo para cima, o que geralmente atribui um ar de grandeza ou de altivez para a pessoa ou objeto fotografado. Verger então se posicionou desta forma diante da possibilidade de construção desta imagem: um ângulo inusitado e um “*contre-plongé*”, muito usados no período pelos adeptos da Nova Fotografia. Neste caso, o fotógrafo exaltou as formas de um corpo seminu captado em primeiro plano, de costas, com os músculos ativos, prontos para atacar a presa. A cabeça do personagem está inclinada (à procura do peixe) e embora dentro do enquadramento, se localiza fora do campo de visão do espectador. Desta forma, o corpo permanece sem rosto, sem identidade.

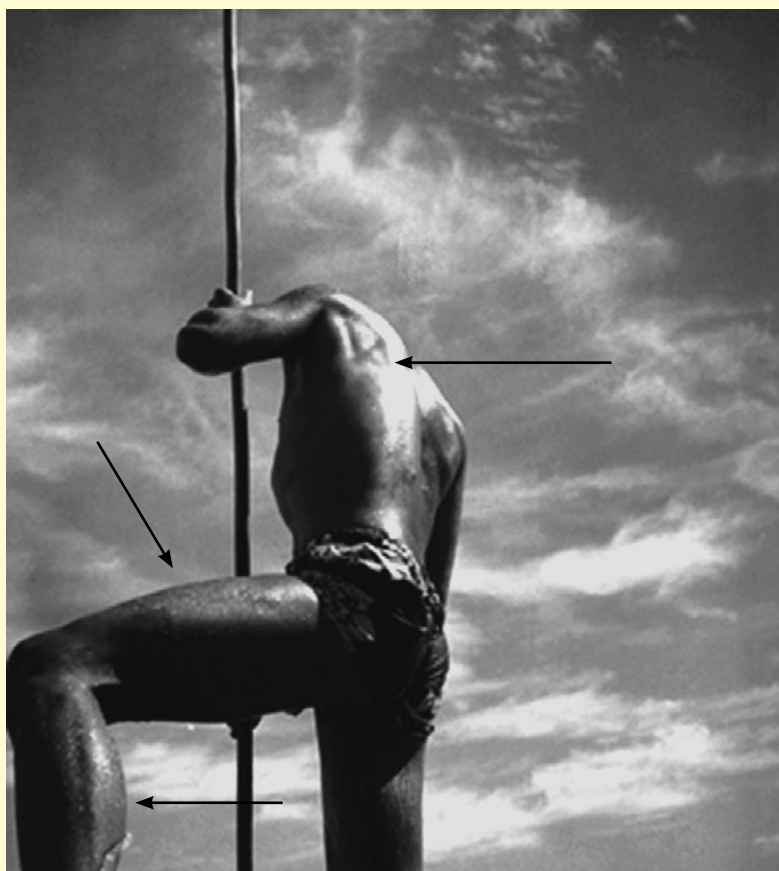


Figura 11 - Pierre Verger, *Pêch au harpon*, 1932-34

do enquadramento, se localiza fora do campo de visão do espectador. Desta forma, o corpo permanece sem rosto, sem identidade.

O fato de a imagem ser trabalhada em tons de cinza, ainda oferece outras possibilidades de ênfase em algumas partes do corpo, onde a luz do sol incide diretamente, produzindo áreas mais iluminadas em oposição às sombras.

Segundo Bouqueret²¹, o “nu neoclássico” foi retomado nos anos 1930, e os corpos apolíneos foram fotografados nus, seminus, em estúdio, ao ar livre dentro de um “espírito” de época, dava ênfase ao tema, valorizando o esporte e a liberdade dos corpos. Eles foram também reorganizados em colagens, em fotomontagens, solarizados, desconstruídos, distorcidos, subvertidos, dentro do mundo da fantasia e do desejo.

Várias imagens neste período foram produzidas com esta temática, como as de Pierre Boucher, Laure Albin-Guillot e George H. Huene :

20 O fotógrafo enxerga a imagem que está focalizando em um aparato apropriado localizado na parte de cima do aparelho. Verger havia conseguido essa máquina em troca de um verascópio Richard e de um taxifoto da família, aparelhos fabricados antes da guerra da primeira guerra.

21 BOUQUERET, Christian, *Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France – 1920 – 1940*. Paris : Marval, 1997.

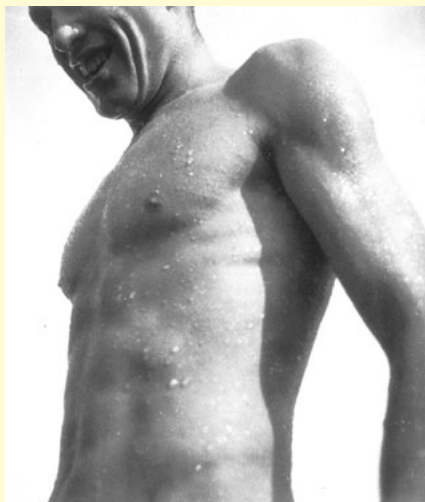


Figura 12 – Pierre Boucher, Torse d'homme, 1934



Figura 13 – Laure Albin-Guillot, Torse, 1934

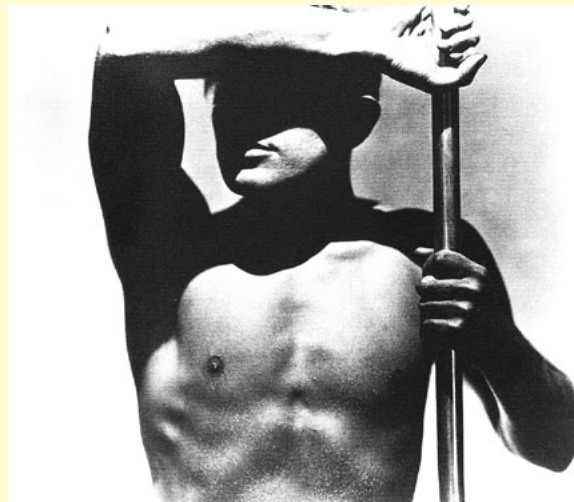


Figura 14 – George H. Huene, Portrait de Horst P. Horst, por volta de 1930

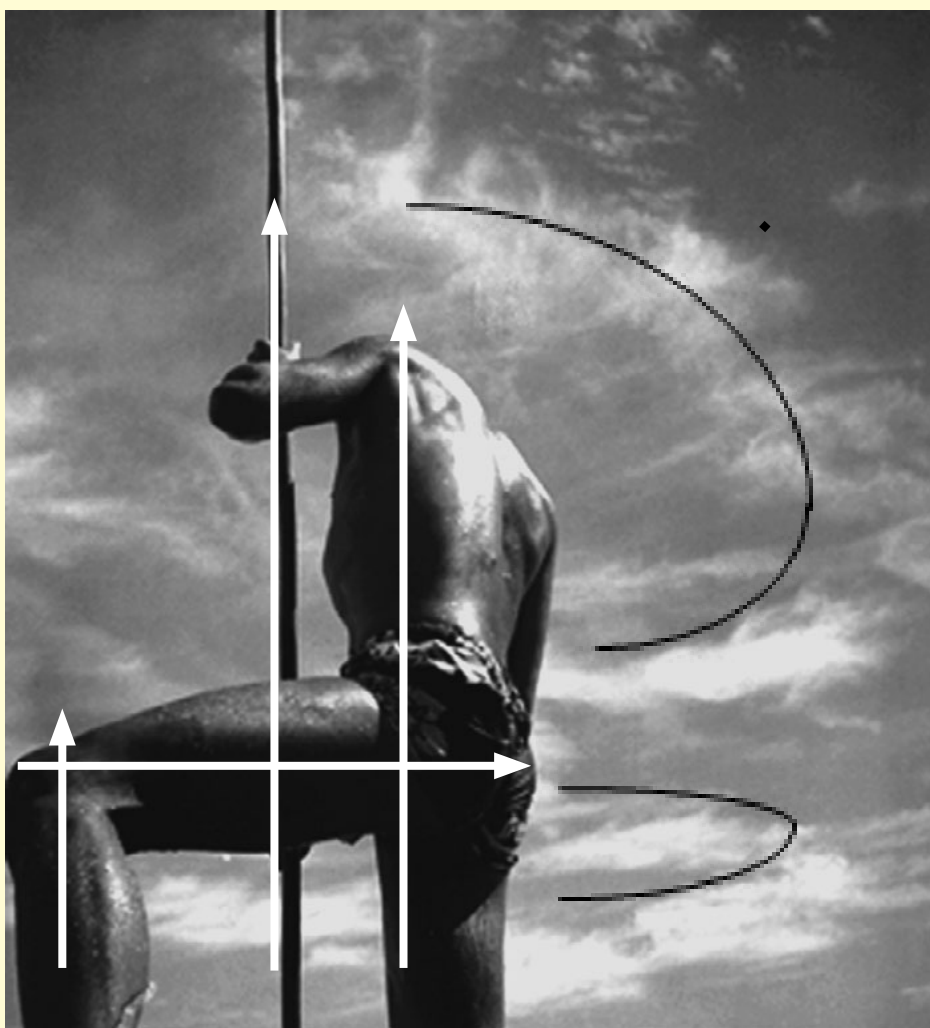


Figura 15 - Pierre Verger, Pêch au harpon, 1932-34

horizontalidade. As bordas do quadro não têm influência sobre o tema principal no primeiro plano, o qual se encontra em uma composição não centralizada.

Apesar de todos os elementos do enquadramento estarem dentro do foco da câmera, a atenção recai sobre o primeiro plano também pelo fato de que o céu na luz do dia e as poucas nuvens nesta imagem em preto e branco não afetam a atração do olho para o corpo. Ou seja, as nuvens no fundo não distraem os olhos de quem observa a imagem, mas ao contrário, ajudam a deixar que este corpo permaneça único. Além disso, a imagem realizada a céu aberto, muito usada no período, dá uma maior conotação de liberdade, de falta de regras para esse corpo coberto somente por um pequeno traje da Polinésia Francesa.

Neste caso, são torsos masculinos, capturados com distância focal menor em relação à de Verger, com músculos ressaltados, sem rosto definido. Tema principal em primeiro plano e o segundo plano não desvia a atenção do assunto central. Na imagem de Boucher, o segundo plano inclusive está desfocado para dar mais ênfase ao primeiro plano. Boucher e Huene fotografaram de dia, ao ar livre, e Albin-Guillot em estúdio, mas a luz foi utilizada com a mesma intenção de realçar o tórax dos fotografados. O corpo nu, em liberdade.

A dinâmica do quadro remete à verticalidade predominante em sua composição, uma vez que é possível notar, na construção da figura principal, linhas geométricas indicativas deste sentido. No segundo plano, as nuvens mostram formas que se arredondam e não há linha do horizonte visível na cena captada, apenas uma parte da perna esquerda é que indica uma resumida

Na revista *Arts et Métiers Graphiques-Photographies 1935*

Depois da exposição no Museu de Etnografia do Trocadero, "*Pêch au harpon*" foi publicada em 1935 no suplemento anual da revista *Arts et Métiers Graphiques* (AGM), denominado *Photographies*.

A AGM, que pertencia à *Deberny & Peignot*, foi publicada entre 1927 e 1939. Em suas páginas era possível encontrar escritores de grande qualidade como Paul Valéry e André Malraux, ao lado de fotógrafos de vanguarda, como

André Vigneau e Germaine Krull, os quais tinham suas imagens publicadas em página inteira e em heliogravura. A AGM passou a editar, a partir de 1930, uma revista anual denominada *Photographies*, a qual não tinha o perfil da crítica como a *L'Art Vivant*, que se dedicava em diversos momentos aos debates em torno da Nova Fotografia. Alguns fotógrafos escreviam artigos na AGM sobre suas técnicas fotográficas, ou sobre os procedimentos nos laboratórios.

Peignot percebia com clareza as tendências e as oportunidades de sua época; era interessado em novas técnicas e cercava-se de bons colaboradores como Lucien Vogel que o ajudou na elaboração da revista *Photographies*. Em 1930, Peignot inaugurou um estúdio de fotografia publicitária e começou a editar livros de fotografia.²² Este estúdio, cujo diretor era Maurice Tabard, tinha como característica a afinidade com a Nova Visão, a Bauhaus e o Surrealismo.

Pêch au harpon apareceu sozinha, publicada em página inteira, sem título, somente contendo os dizeres: "Pierre Verger, Paris", descontextualizando assim os dados que dariam um sentido mais concreto para a imagem, como por exemplo, o local e a data. Só interessava o nome do artista e a cidade onde atuava.

A revista era claramente uma vitrine e um catálogo para a fotografia moderna, principalmente para os adeptos da Nova Visão, cujas características das imagens estavam baseadas nos enquadramentos inusitados, de cima para baixo (*plongée*) e de baixo para cima (*contre-plongée*), grandes planos, controle da luz, distância focal bem aproximada do objeto, a representação da parte pelo todo e a fragmentação, deformações e duplicação de objetos. Geralmente, todos estes itens em conjunto, ou separadamente, resultavam na desconstrução da imagem, gerando uma nova compreensão do "objeto" fotografado.

Neste caso, o ângulo de captação desta imagem é inusitado,

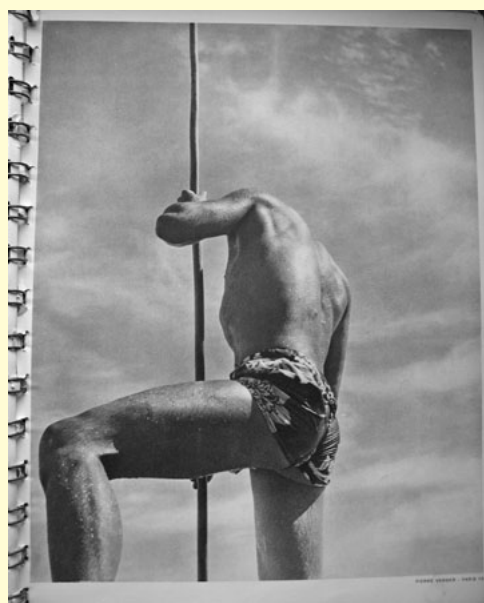


Figura 18 – Pierre Verger, Paris, 1935

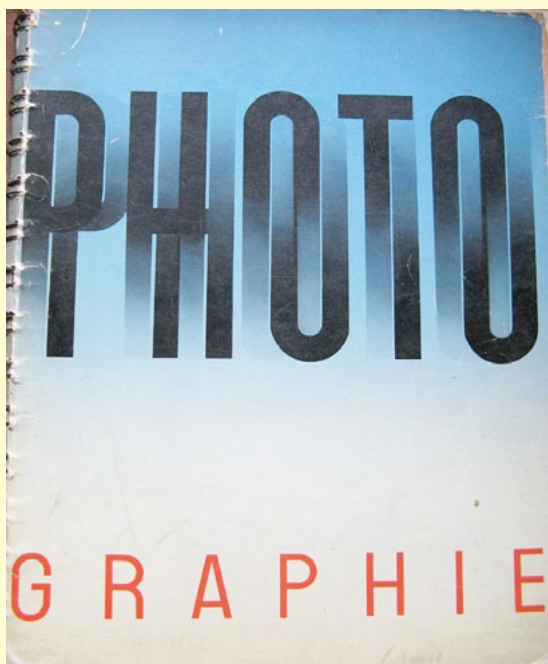


Figura 16 – Capa da revista Photographie 1935

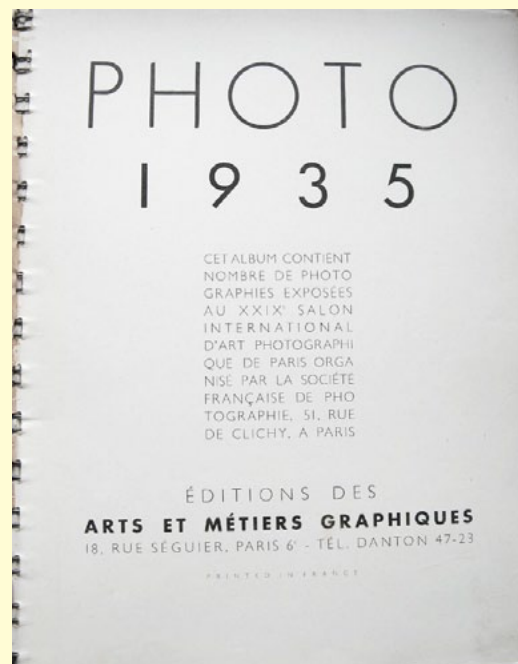


Figura 17 – Contracapa da revista Photographie 1935

²² *Paris de Nuit de Brassai* (1933), *Femmes de Sasha Stone* (1933), *Londres la Nuit de Bill Brandt* (1934), *Paris de Jour* de Roger Schall (1935) e *Grands et Petits de Ylla* (1938).

uma vez que desconstrói o retrato clássico pelo enquadramento, pois a imagem não dá identidade ao fotografado uma vez que seu rosto não é visível. O posicionamento de seu tronco, braços e pernas, aliado ao posicionamento do arpão, nos levam a transformar este corpo em possibilidades de formas geométricas, o que gera um novo entendimento da figura fotografada. Independente de quem estivesse nesta imagem, o que a tornava “publicável” na revista era justamente o seu diálogo com a Nova Visão.

Outras imagens que aparecem em sequência também se referem a esta maneira moderna de captação de imagens:



Figura 19 – François Kollar, Paris, 1935



Figura 20 – Pierre Boucher, Paris, 1935

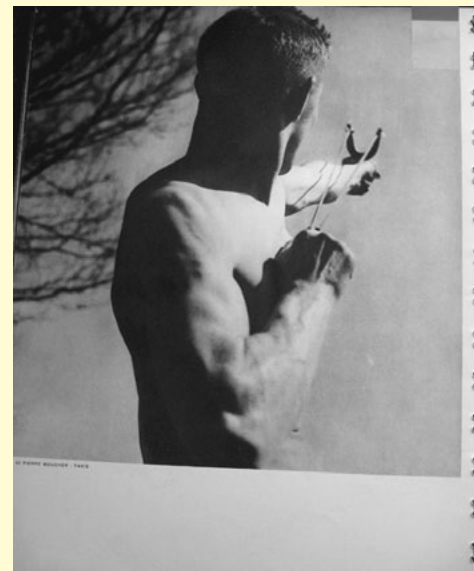


Figura 21 – Pierre Boucher, Paris, 1935

Dentro desta maneira de fotografar que representava uma troca com as vanguardas artísticas, do total de imagens do arquivo sobre a Polinésia (741 imagens), foi possível encontrar 28 fotografias cujo enfoque estava ligado mais à forma estética abstrata do que à documentação, mas elas não representam o tema geral de suas imagens como poderiam pensar os leitores desta revista.

Nesta primeira imagem, partes das velas de um barco captadas de baixo para cima (*contre-plongée*) são enquadradas de tal maneira que se tornaram formas geométricas. As velas abertas parecem linhas transversais que cruzam o campo de visão em primeiro plano, encontrando-se com outra aberta, posicionada quase como uma tela onde se projetam as sombras dos fios que sustentam as velas. O ângulo de captação é tão fora do comum que nos desprende do objeto fotografado original, o barco, e nos leva para a forma geométrica.

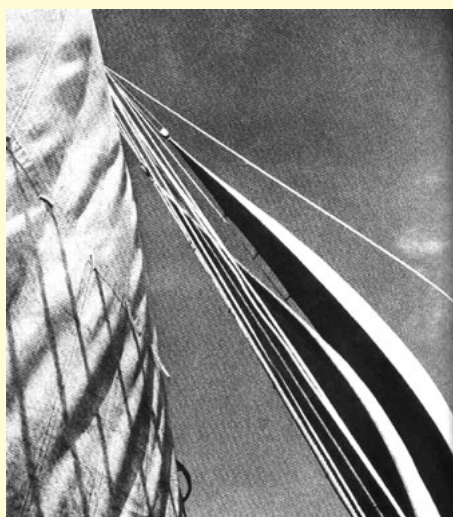


Figura 22 – Pierre Verger, Polinésia Francesa, 1932-34



Figura 23 – Pierre Verger, Polinésia Francesa, 1932-34

A segunda imagem é uma espécie de trançado feito pelos habitantes das ilhas, o qual no cotidiano assume funções variadas, mas captado com uma lente de aproximação, tomando todo o campo do visor, forma também um emaranhado de linhas diagonais que se cruzam e se entrelaçam. São partes dos “objetos”, que são tomados pelo todo e transfiguram-se em forma plástica, sem a plena noção do restante da imagem.

Depois que *Pêch au harpon* apareceu nesta revista, focada como arte, a carreira de Verger começou a crescer, tendo suas fotos publicadas em vários lugares como revistas, magazines, publicações semanais e, algumas vezes, em páginas inteiras.

No livro *South Seas Islands*

Outro destino da fotografia *Pêch au harpon* veio com a sua internacionalização por meio da publicação de livro *South Sea Islands* pela *Routledge and Sons* de Londres em 1937. A fotografia aparece inserida em sua série de imagens que procuravam documentar e descrever as ilhas.

O fotógrafo captou, ao total, 741 imagens, sendo que 93 foram tiradas no navio *Ville de Verdum*, 38 são do Havai e 610 da Polinésia (Bora-Bora, Gambiers, Marquesas, Moorea, Raiatea, Rapa, Rimatara, Rivavae, Rurutu, Taiti, Tuamotus, Tubuai). De todas estas imagens, foram publicadas apenas 48 em seu livro, cada uma delas ocupando uma página inteira.

Sobre as fotografias publicadas no livro, a sequência de imagens se inicia com a foto de um homem em um barco, segurando com as duas mãos a corda de uma vela, simbolizando a chegada em uma ilha. As fotos que se seguem são “Sunset” e “Tahiti” que procuram destacar a beleza da natureza exuberante, embora a primeira também inclua um barco e uma rede de pesca.



Figura 24 – Pierre Verger, Sunset, 1932-34



Figura 25 – Pierre Verger, Tahiti, 1932-1934

Logo ao lado aparecem “Woman of Rapa” e “Man of Rapa” mostrando ao leitor os habitantes das ilhas, mas não os toma como “tipos”, os quais aparecem dentro da sequência de imagens do livro, como já citado antes.

No meio do livro, “*Pêch au harpon*” ou “Fish-spearing” aparece em duas versões:

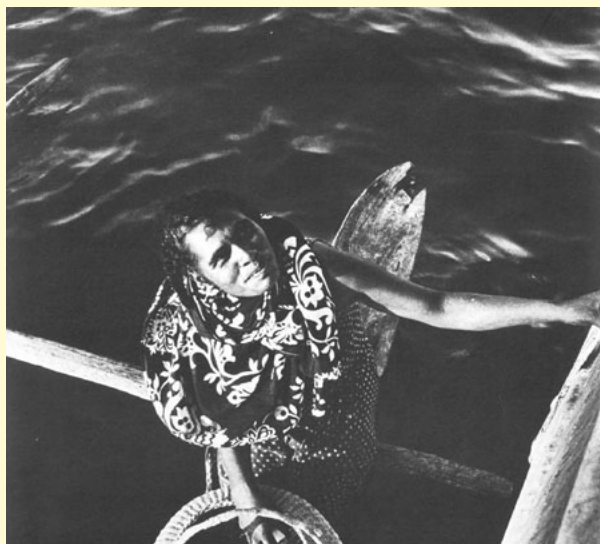


Figura 26 – Pierre Verger, Woman of Rapa, 1932-1934



Figura 27 – Pierre Verger, Man of Rapa, 1932-1934



Figura 28 – Pierre Verger, Fish-spearing, Inglaterra, 1937

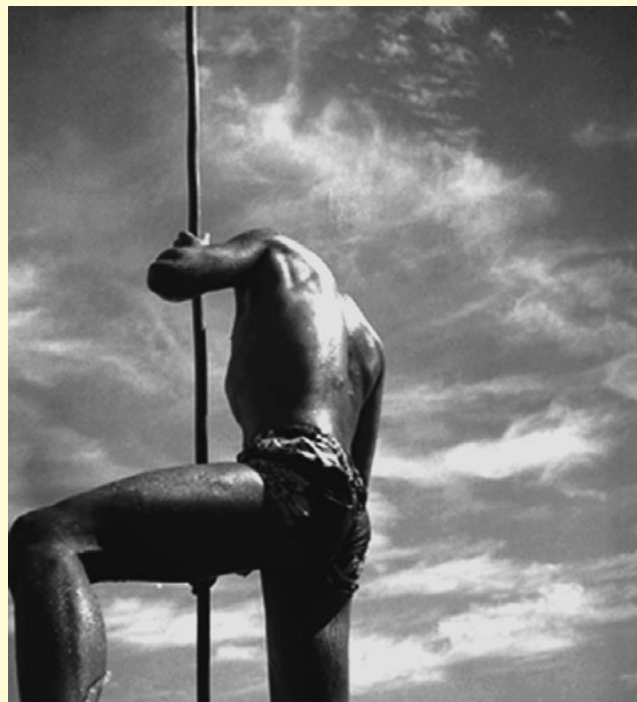


Figura 29 – Pierre Verger, Fish-spearing, Inglaterra, 1937

Nesta forma de edição e organização, as imagens se enquadram na vertente da Fotografia Humanista, a qual se mistura com as utilizadas na Antropologia. O que interessa nesta imagem, neste sentido, é o quanto ela pode testemunhar uma história, ser memória de uma comunidade²³, reconstruir uma cultura ou representar uma sociedade.²⁴

Segundo Beaumont-Maillet²⁵, não há uma escola de Fotografia Humanista, mas ela apontava um interesse pela vida humana, tentando mostrar sua dignidade, seus dilemas e a relação das pessoas com o meio em que viviam. As imagens eram feitas com uma postura informal, às vezes irônica, e oscilavam entre uma “empatia realista e a documentação”. O fotógrafo humanista muitas vezes recebia o título de repórter-ilustrador, produzia quase sempre em preto e branco, e suas imagens apareciam na imprensa e nas edições de livros. Esta vertente estava em consonância com a poesia de Jacques Prévert, de Pierre Mac Orlan e de Francis Carco.

Não havia *voyeurisme* nem o sensacionalismo; não havia intenção de chocar nem de surpreender, mas sim uma aproximação respeitosa ao sujeito e à recusa da imagem indiscreta ou roubada. Desta maneira, imprimia-se uma cumplicidade com a pessoa fotografada, denotando uma espécie de ética na postura do fotógrafo, que viajava para várias partes do mundo, procurando “reproduzir fielmente uma realidade”.

Já para Gautrand²⁶, quando se trata de Fotografia Humanista, pode-se observar ao menos três maneiras diferentes de tratamento para com o fotografado. Uma delas seria realizada por fotógrafos que focalizavam eventos quase sempre violentos e exaltavam o drama da situação. Outra forma de abordagem seria uma mais próxima à ciência e à sociologia, buscando suas imagens no cotidiano, mas de uma forma distinta da reportagem, como foi o caso da *Farm Security Administration*. A terceira maneira vinha de fotógrafos que preferiam “criar” um projeto artístico a partir do cotidiano “real”.

23 Na Europa, segundo Lima e Carvalho, desde a segunda metade do século XIX, a fotografia esteve presente em, por exemplo, museus fortemente relacionada à conservação do passado. LIMA, Solange e CARVALHO, Vânia. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. São Paulo, Anais do Museu Paulista, Nova série, número 1, 1993, pág. 153.

24 Mas neste sentido ela apresenta uma contradição: se o pescador é seu amigo Eugène Huni, ele está posto no livro como um nativo.

25 BEAUMONT-MAILLET, Laure. « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in 1945-1968. **La photographie humaniste**, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2007. Segundo o autor, este tipo de fotografia ocorreu entre 1930 e 1960 e emergiu como uma contraposição às experiências plásticas em voga no trabalho de vários fotógrafos como Moholy-Nagy, Man Ray e M. Tabard.

26 GAUTRAND, Jean-Claude. “Looking at others. Humanism and neo-realism”, in FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

De modo geral, a fotografia Humanista teve seu grande momento na exposição realizada no *Museum of Modern Art* (MOMA) de Nova Iorque, Estados Unidos, em 1955, denominada *The Family of Man*²⁷, da qual Pierre Verger participou. Na França, algumas exposições ocorriam em galerias, como a organizada pela *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR) em 1936, denominada “*Documents de la vie sociale*” na Galerie Pléiade, na qual Pierre Verger expôs suas imagens juntamente com Pierre Boucher.

No livro “50 Anos de Fotografia”²⁸

No livro *50 Anos de Fotografia*, como o próprio nome indica, Verger reconstrói sua trajetória por meio das memórias²⁹ em relação à fotografia. No livro, Verger pontua passagens de sua vida, fazendo as ligações com sua produção imagética em ordem cronológica, onde o ponto de partida é o ano de 1932, quando começou a fotografar e a fazer suas viagens, iniciando sua rota pelas ilhas da Polinésia Francesa. Geralmente neste tipo de publicação, a vida é apresentada como um todo coerente, individual, com um sentido único, feita de uma trajetória reta e previamente calculada, e organizada em uma sucessão de eventos lógicos e suficientes em si mesmos. Mas, concretamente, sua trajetória de vida foi sendo delineada dentro de uma sucessão de eventos em vários setores, segundo suas tomadas de posição, suas escolhas dentro do conjunto de possibilidades que lhe foram oferecidas em um *campo* específico ou outro, e que o ligam a outros agentes sociais. Nestas relações, pois é um processo relacional, também está posta as suas ligações com a estrutura interior e exterior a esse *campo*, devidamente reapropriadas por ele.³⁰

Neste livro, as imagens usadas como arte ou documento estão envolvidas num processo de memórias, tanto as de Verger, que organiza sua trajetória entre datas, fatos e imagens, como as que estão contidas em cada uma dessas imagens e que se referem a um contexto mais amplo. Desta forma, *Pêch au harpon* neste livro, resume e representa uma trajetória iniciada muitos anos antes de sua chegada ao Brasil e, de certa maneira, ela também direcionou todo o resto de sua carreira. Mas neste início, Verger não conta em detalhes, e boa parte de uma importante história da fotografia à qual ele estava ligado ficou fora de suas memórias. Os fotógrafos com os quais seu pai trabalhava, sua participação na empresa familiar, as vanguardas artísticas de seu círculo de amigos, as suas inspirações, seus diálogos e trocas, sua circulação internacional, sua reconversão de carreira desviando os destinos preparados pela família, suas primeiras experiências nesta profissão, entre outros, não são assuntos abordados com profundidade por Verger.

Mas, de fato, a inserção no mundo das imagens relacionada aos negócios do pai³¹ e a iniciação como fotógrafo por meio do grupo de amigos, alcançou após o retorno da Polinésia, no ano de 1934, as bases fundamentais para sua trajetória: a profissionalização com a produção do primeiro ensaio fotográfico e exposição (sobre a Polinésia Francesa), as publicações em revistas, jornais e livros, a criação da agência de fotógrafos *Alliance Photo* (da qual em seu início participavam também Henri Cartier-Bresson e Robert Capa), a profícua colaboração com editores como Paul Hartmann, a sua ligação com a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* e com o Groupe Octobre (*Bande à Prévert*) e também seu trabalho no *Musée d’Etnographie du Trocadéro*.

“*Pêch au harpon*” é testemunha e memória de uma história da qual Pierre Verger fez parte, mas não a

27 Esta exposição teve curadoria de Edward Steichen e continha 508 imagens de 273 fotógrafos de 68 países.

28 O livro foi publicado em 1982 na Bahia, pela Editora Corrupio com 252 imagens do autor. A fotografia “pesca de arpão” aparece em outras publicações como o livro “*Le Messager*” de Pierre Verger e na biografia escrita por Cida Nóbrega e Regina Echeverria, “Verger, um retrato em preto e branco”

29 Alguns autores como, por exemplo, Andreas Huyssen, Pierre Nora e Jacy Seixas demonstram que desde o final do século XX ocorre um direcionamento das preocupações culturais em relação à questão da memória, o que inclui o aumento de instituições voltadas para o tema, a produção de documentários, biografias e o desenvolvimento de conceitos e práticas de preservação, entre outros. Mesmo no campo das artes a questão da memória está presente em alguns trabalhos como é o caso da obra de Christian Boltanski, entre outros.

30 BOURDIEU, Pierre, 1996, *Razões Práticas*, Campinas, Editora Papirus.

31 O pai de Pierre Verger chegou a Paris, proveniente da Bélgica, no início da década de 1890. Léopold Verger deu continuidade a seus negócios iniciados em Liège instalando na capital francesa seu empreendimento, o qual consistia em uma espécie de Casa de Edição e Impressão para a elaboração e produção de materiais destinados à publicidade. A *Léopold Verger et Cie*, em um curto período de tempo, veio a fazer um considerável sucesso comercial, alcançando desta forma a ampliação dos negócios e a multiplicação dos rendimentos.

tornou clara neste livro que por muitos anos serviu de única fonte biográfica. Uma história fundamental para a construção da memória da própria História da Fotografia na França daquele período. Perder parte desta história é conseqüentemente perder os nexos e as ligações entre personagens e instituições que figuram hoje como importantes para o entendimento do processo de constituição da carreira de fotógrafo, de uma área de atuação portadora de questões, regras de funcionamento e estrutura própria, da qual Pierre Verger é parte integrante e cuja participação é ignorada em suas nuances e detalhes no Brasil, onde o fotógrafo é muitas vezes compreendido a partir de seus relatos como trajetória individual isolada sem referência às marcas sociais de suas experiências, posicionamentos e escolhas. Isso constrói a imagem de um autor isolado de seu tempo e de sua história.

De qualquer maneira, em sua trajetória como arte, documento ou memória, fica evidente que *Pêch au harpon* contém um tipo de memória latente própria que precisa ser clareada e cujo conteúdo está na complexidade de seu entorno, e o acesso ao seu passado é obtido também pela leitura do que não está “escrito” na imagem.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo, **Arte Moderna**, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- BARTHE, Christine & PIERR, Anne-Laure. « La photothèque du musée de l’Homme. » *Gradiva. Revue d’histoire et d’archives de l’anthropologie* 1999. Paris : jean michel place, gradhiva 25, 1999.
- BAXANDALL, Michael, **O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**, São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.
- BOUQUERET, Christian, **La Nouvelle Photography en France, 1919-1939**, Paris: Poitiers, 1986.
- _____, **Pierre Boucher, Photomonteur**, Paris: Marval, 2003.
- DENOYELLE, Françoise. **La lumière de Paris les usages de la photographie 1919-1939**. Paris: L’Harmattan, 1997.
- DIAS, Nélia. **Le Musée d’Ethnographie du trocadéro (1878-1908)**. Paris :Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.
- EDWARDS, Elizabeth, “Antropologia e Fotografia”, **Cadernos de Antropologia e Imagem**, 2, 11-28, 1996.
- FRASCINA, Francis, in Harrison, Charles, 1998, **Primitivismo, Cubismo, Abstração, começo do século XX**, São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- GAUTRAND, Jean-Claude. “Looking at others. Humanism and neo-realism”, in FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994
- GUNTHER, Thomas. “The Spread of Photography Commissions, advertising, publishing.” In FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.
- JEHEL, Pierre-Jerôme, “**Fotografia e antropologia na França no século XIX**”, *Cadernos de Antropologia e Imagem* 6, Rio de Janeiro:UERJ, 1998.
- LAURIÈRE, Christine. « Georges Henri Rivière au Trocadéro. » *GRADHIVA. Revue d’histoire et d’archives de l’anthropologie* 2003. Paris : jean nichel place ,gradhiva 33, 2003.
- RUBIN, Willian, “**Modernist Primitivism na introduction**” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York, 1984.
- VERGER, Pierre, **50 Anos de Fotografia**, Salvador: Editora Corrupio, 1982.
- _____, **South Sea Island**, Londres: Routlege & Sons, 1937.