



> **proa | artigos**

> Devoradores de Deuses – a fotografia, as artes negras e a mira imperial

Resumo >

Partindo de uma fotografia de uma máscara elmo iorubá presente na obra *Negerplastik* de Carl Einstein, o artigo procura demonstrar que, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, nenhuma fotografia é transparente e que seus pressupostos visuais estão ancorados na experiência do olhar imperial ocidental sobre o outro. Trata-se de explorar as implicações de uma postura que considera a fotografia não meramente como uma ferramenta para a divulgação das artes ditas primitivas, mas como vetor de um devir maquínico dessas artes, devorando e produzindo imagens que expressam uma sensibilidade específica e imperial com sua historicidade e seus dilemas.

Rafael Gonzaga de Macedo

**Doutor em História Social
Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro**

Palavras-chave >

Carl Einstein; Fotografia; Arte negra; Etnocentrismo.

> Devoradores de Deuses – a fotografia, as artes negras e a mira imperial

Rafael Gonzaga de Macedo

> rafael.macedo@unimep.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Introdução

O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vagar pela superfície da imagem. (FLUSSER, Vilém, *Filosofia da caixa preta* – São Paulo: Hucitec, 1985, p. 7)

Quando um leitor folheia as páginas de *Negerplastik*¹ de Carl Einstein, depara-se, entre muitas outras fotografias, com a imagem de uma Máscara-elmo da cultura iorubá – seu artista, infelizmente, é desconhecido. A fotografia é em preto-e-branco e mostra uma cabeça arredondada de aproximadamente 31 centímetros e os olhos, nariz e boca seguem os modelos convencionais da arte iorubá, a saber, os olhos emergem da superfície como grandes sementes, como se fossem búzios, e nariz e boca formam uma só estrutura expressiva em T invertido. Ao redor da cabeça, segmentos cilíndricos formam uma espécie de gargantilha com espinhos e, no topo, a madeira é entalhada de forma a parecer um penteado com formas alheias a olhos ocidentais e na testa uma protuberância geométrica brota como um chifre ou antena.

¹ *Negerplastik* foi publicado em 1915, em plena Primeira Guerra Mundial, quando Einstein se encontrava internado e se recuperava de ferimentos decorrentes de sua participação no front. *Negerplastik* é considerada a primeira obra a atribuir aos objetos plásticos negros (que, naquele contexto, significava objetos africanos e asiáticos) o estatuto de objetos de arte a partir de um ponto de vista formalista. Para informações mais aprofundadas conferir: EINSTEIN C. *Negerplastik* (escultura negra) (org. MEFFRE, L.). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.



Figura 1 - Máscara-elmo. Artista iorubá, Nigéria. Madeira, 31 cm. Coleção particular, Düsseldorf. Antigas coleções: A. L. [André Level] (Clouzot e Level 1919, pl. XXIV); University of Pennsylvania Museum, Filadélfia. (O'NEIL, E.; CUNDURU, R. 2015, p. 73).

O leitor não é informado por Einstein sobre os usos e funções dessa Máscara-elmo em sua própria cultura, pois a preocupação do autor era quase que exclusivamente formal/estética². Einstein descreve aspectos tridimensionais e soluções plásticas de artistas africanos e de outras regiões distantes da Europa – naquele momento, todas essas linguagens eram igualmente enquadradas como arte primitiva. Os olhos do leitor são levados a se confrontarem com tais expressões visuais conforme ele desenvolve sua teoria estética acerca das formas puras da plástica negra. O objetivo de Einstein pode ser resumido em dois caminhos: o primeiro, construir uma alternativa plástica que atuasse no cenário europeu como uma injeção de ânimo; e, segundo, encontrar os fundamentos históricos da própria arte moderna.

² Essa perspectiva exclusivista perdurou somente até a publicação da obra *Plástica Africana*, anos mais tarde. Ver: MUNANGA, K. "A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional" In: AJZENBERG, E. (coord.) *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC, 2004, p. 35

Einstein desejava romper com o regime poético das artes (RANCIÈRE, 2009b, p.30), que, naquele momento, era identificada como arte acadêmica e, também, com a perspectiva óptica renascentista e quase todos os seus pressupostos e transbordamentos da pintura para a escultura, desejando, sobretudo, uma escultura insubmissa às leis do desenho (ou *disegno* clássico)³. Einstein procurava desenvolver – e defender – uma escultura-movimento sem lados, frentes e até mesmo fundo. Para sua nova teoria da arte, Einstein utilizava fotografias de esculturas africanas e asiáticas para ilustrar e divulgar suas ideias para o maior número possível de leitores e artistas.

É preciso, porém, deter-se diante dessa fotografia para aprender a olhar e não apenas ver, isto é, conforme nos mostrou Vilém Flusser, é preciso vagar na imagem para dela extrair algo além de sua superficialidade plana.

A imagem fotográfica, tal como ela é utilizada em *Negerplastik*, abre-se como uma janela transparente para a visão da Máscara-elmo. A visualidade fotográfica é percebida como se fosse um ser esburacado (MERLEAU-PONTY, 2013, p.33) que nos permite ver o objeto de um viés exterior. À fotografia é atribuída a capacidade de invocar o referente fotografado em si mesmo diante de todos aqueles que a olharem, pois imagem e mundo se encontram no mesmo nível do “real” de tal forma que a imagem fotográfica parece não ser símbolo e não precisar de deciframento (FLUSSER, 1985, p.10).

A esta forma de apreender a fotografia será dado o nome de fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009). Quando o leitor ou Einstein vê a fotografia como algo idêntica ao “real” – tanto na aparência como na constituição e na substância desse real – a imagem torna-se indiscernível enquanto imagem. O observador vê, mas não olha.

Ao invocar a Máscara-elmo em si mesma diante do ver, não se olha a imagem que está diante dos próprios olhos, mas aquilo que ela evoca. No entanto, toda imagem é um acontecimento condicionado historicamente e antes de aprender a olhar para essas fotografias é preciso reconhecê-las, elas próprias, como um aparelho⁴ fotográfico, como uma máquina de produzir visão. Ou seja, conceber a fotografia como objeto e não como um ato (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.46).

3 Tal como delineado – literalmente, diga-se de passagem – pelo artista-humanista Leon Battista Alberti no livro *De pictura*, publicado em latim em 1435. Esta obra era dedicada a Filippo Brunelleschi – idealizador do famoso *Duomo* de Florença e tinha como destino todos os artistas que desejavam seguir os passos do mestre de Florença, mas também de outras referências humanistas da época. *De Pictura* marca também uma mudança fundamental na concepção de artista e de pintura, que se transforma em “culto imitador e recriador da natureza”. Os fundamentos da perspectiva óptica desenvolvidas por Alberti, que se orienta através de uma explicação geométrica da visão monocular como base da representação pictórica, também serão fundamentais para a dióptrica cartesiana. Ver: ALBERTI, L. B. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 49.

4 A referência à aparelho fotográfico, nesse texto, parte da definição de Vilém Flusser: aparelho fotográfico como um brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias. Ver: FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 5.

Segundo André Rouillé (2009, p.28), a fotografia foi um dos documentos primordiais da modernidade e fundamento do regime de verdade da sociedade industrial e expressou de modo formidável uma virada no regime das artes do século XIX (RANCIÈRE, 2009b, p.34). A fotografia não foi inventada ao acaso: ela surge, em primeiro lugar, no arcabouço do imaginário visual europeu e do encontro de vários campos de conhecimentos e de dispositivos desenvolvidos antes mesmo da Modernidade.

Em primeiro lugar, é herdeira da câmara escura, que se desdobra a partir dos estudos ópticos e da perspectiva renascentista; em segundo, dos avanços das pesquisas e da indústria química que progrediu imensamente no final do século XIX, permitindo a descoberta de que certas substâncias químicas, como os sais de prata, reagiam e eram sensíveis à luz, permitindo a invenção desse sistema de registro dos fenômenos luminosos. A fotografia emerge, portanto, do encontro do universo óptico, da retórica e da geometria euclidiana no Alto-Renascimento (ALBERTI, 2009) com a química e a máquina do século XIX da sociedade industrial⁵.

Alimentados, entre outras coisas, pelo paradigma da termodinâmica, os homens daquele período perceberam que um sistema óptico que integrasse a câmara escura e um material quimicamente ativo, como os sais de prata, comportaria a conversão de energia luminosa em energia química, permitindo a existência de uma câmara escura que conservasse todas as impressões das coisas colocadas diante dela. Assim, a imagem fotográfica surge através de uma série de operações químicas, em que propriedades da luz interferem com as dos sais de prata. A imagem só aparece após um tratamento químico engendrado por um conjunto de procedimentos técnicos precisos no interior de um laboratório.

Quando a fotografia aparece, ela emerge da fissura de uma crise da verdade que atingia os modos de representação que existiam na época, como textos e desenhos – vistos àquela altura como dependentes demais da habilidade manual e subjetiva. A fotografia, filha direta da sociedade industrial⁶, na esteira das inovações no campo da impressão e das técnicas de reprodução, transformando a crença na imitação e na representação. Visto como um espelho capaz de reproduzir e fixar as coisas diante dele, através de um processo automático, o aparelho fotográfico não será visto como uma máquina de criar representações, mas como uma máquina de reproduzir e registrar o mundo e as coisas. É curioso que, justamente no momento em que ela reforçava a capacidade do homem de apreender o real em si mesmo e ganhava espaço nas práticas de representação científica no campo das artes, os artistas se libertaram das amarras miméticas, através da emergência de um novo regime estético. Contudo, as duas

5 Para Vilém Flusser, a invenção do aparelho fotográfico foi um acontecimento de importância equivalente à invenção da escrita. Ver: FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

6 Enquanto produto direto da sociedade industrial, o aparelho fotográfico é também o arquétipo da sociedade pós-industrial: "O aparelho fotográfico é o primeiro, o mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos. O fotógrafo é o primeiro 'funcionário', o mais ingênuo e o mais viável de ser analisado. No entanto, no aparelho fotográfico e no fotógrafo já estão, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial. Sobretudo, torna-se observável na atividade fotográfica, a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede de poder. Portanto, a análise do gesto de fotografar, este movimento do complexo 'aparelho-fotógrafo', pode ser exercido para a análise da existência humana em situação pós-industrial, aparelhizada." FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 17.

perspectivas aparentemente conflitivas se complementarão ao longo do século XIX, como fica evidente na emergência do Realismo na pintura de Gustave Coubert e Jean-François Millet⁷.

A segunda metade do século XIX foi um contexto de grandes transformações culturais na Europa. Ao mesmo tempo em que a fotografia era inventada quase que simultaneamente na França e na Inglaterra, esses países se constituíam como o epicentro daquilo que viria a ser chamado de “era do maquinismo” (ROUILLÉ, 2009, p.32). Um pouco antes do aprimoramento derradeiro da máquina fotográfica por Niépce-Daguerre em 1839, tanto a França como a Inglaterra testemunharam uma forte aceleração da vida cotidiana e cultural, uma transformação nos modos de produção e um aumento nas trocas comerciais dentro de um gigantesco processo de industrialização, urbanização e fortalecimento da economia de mercado. Junto ao capitalismo industrial, emerge uma modernidade embebida com o espírito de cálculo e pela racionalidade instrumental, que Max Weber diria levar ao “desencantamento do mundo” (Ibid, p.29). O dispositivo fotográfico é um produto dessa modernidade, uma máquina capaz de produzir, em série, imagens-objetos mais próximos dos produtos industriais do que das realizações das obras artísticas – ao menos na percepção dos homens em seu primeiro século de existência.

A imagem fotográfica, portanto, é um produto genuíno da sociedade industrial. Foi essa sociedade de máquinas, enquanto instrumentos que passaram pelo crivo científico, que assegurou as condições necessárias para sua invenção, que permitiu seu desdobramento, seus contornos e seus usos, funções e suas reverberações mentais e epistêmicas. A fotografia vem atender às novas necessidades de imagens da nova sociedade que aparecia, indo ao encontro das exigências da sociedade industrial por um novo real, ao mesmo tempo, vasto, complexo e em constante expansão. Tanto o aparelho fotográfico quanto suas imagens atendem à necessidade de um sistema de representação que fosse adaptado ao nível de desenvolvimento industrial, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores, crenças e à sua expansão. Não por acaso, quando se pensa nos desenvolvimentos urbanísticos contemporâneos à invenção da fotografia, os adjetivos utilizados para descrever a nova realidade das cidades industriais convergem profundamente com os procedimentos fotográficos: instantaneidade, racionalidade e movimento – esta última tornada real com a máquina portátil lançada pela Kodak em 1889.

Assim, o aparelho fotográfico se encontra no mesmo platô que a estrada de ferro, da navegação a vapor, ou do telégrafo, que, em conjunto, contribuem para que os tentáculos da sociedade industrial alcançassem todo o mundo. A fotografia, junto a todos esses avanços técnicos, ajudou a sociedade industrial a se desenvolver e a conquistar o local e o global, permitindo um importante passo na constituição daquilo que Wallenstein (2007, p.87) denominou como sistema-mundo e, por isso, alcançou o papel de fotografia-documento, adquirindo o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava (ROUILLÉ, 2009, p.31). Não é irrelevante o fato de que o europeu só “conquistou” a África quando, no final

⁷ O ponto de contato entre a fotografia e o Realismo na pintura acontece não por causa de um naturalismo figurativo, mas na abertura das duas linguagens em apreender o detalhe, o anódino sem uma hierarquia de temas preexistente.

do século XIX, conseguiu inserir naquele continente o navio a vapor, a metralhadora MAXIM⁸ – o maquinico por excelência – as estradas de ferro e o aparelho fotográfico, que acompanhavam todas as missões científicas, militares e de exploração. O aparelho fotográfico atua como o olho imperial absoluto, o seu modelo de visão aproxima-se da imagem ideal imaginada pela dióptica cartesiana, pois a máquina vê através do contato com as coisas – tal como o cego “vê” as coisas através do contato de sua bengala com o mundo (MERLEAU-PONTY, 2013, p.19) – e depois o visto no interior de uma moldura, como se fosse uma janela.

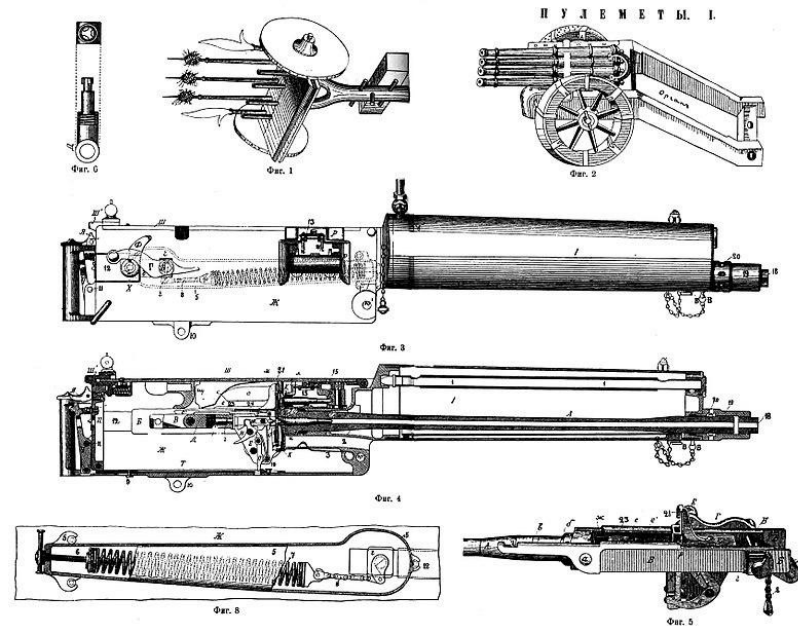


Figura 2 - ilustração da metralhadora inglesa MAXIM para o dicionário enciclopédico Brockhaus and Efron.

Essa crença no poder demiúrgico da imagem fotográfica perdurou até as primeiras décadas do século XX, incluindo o momento em que Carl Einstein escreveu *Negerplastik*. O sucesso dessa concepção da imagem fotográfica deve-se aos próprios princípios da sociedade industrial. Embora

⁸ A metralhadora Maxim foi a primeira metralhadora verdadeiramente automática. Inventada em 1884, foi amplamente utilizada por tropas coloniais britânicas na África. Ela se transformou no símbolo da superioridade militar europeia na África e em outras regiões do mundo.

a tecnologia sempre tenha sido uma aliada de desenhistas, gravadores e artistas, as mãos dos artistas eram ainda quem dominavam o processo de produção de imagem; o lápis, o pincel e o buril são instrumentos que se constituem como o prolongamento da mão do artista, sendo as imagens o produto da unidade entre corpo-ferramenta. É justamente essa unidade que a fotografia vem quebrar para instituir um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens (ROUILLÉ, 2009, p.34). Assim, o grande diferencial da câmera fotográfica é o papel preponderante da tecnologia na produção de imagens-máquina, a ponto de advogar a completa independência das mãos humanas – como na propaganda da Kodak n.1 em 1889: “você aperta o botão, nós faremos o resto”.

A imagem fotográfica, cuja maior característica seria a ausência do homem, era uma imagem desenhada pelo próprio sol, enquanto elemento fundamental da luz, e nenhum olhar humano poderia ter encarado de forma tão altiva essas torrentes de luz (Ibid, p.33). Como mostra André Rouillé, no ápice da industrialização do Ocidente, momento em que a produção dos bens materiais se desloca dos setores primários (trabalho manual das matérias primas) para os setores secundários (atividades mecânicas de transformação), a fotografia desloca as imagens para um processo similar, introduzindo uma produção, até então dominada pelo primário, para o secundário.

Esse deslocamento expressa uma mudança fundamental. Relacionando as artes dos séculos anteriores à invenção da fotografia, temos que as primeiras eram pautadas por um desejo de transcendência – sendo a pintura o modelo mais destacado – a partir da emergência de um novo regime das imagens, cuja invenção da câmera fotográfica vem reforçar, opera-se uma nova concepção de imagem que parecia lidar apenas com a imanência das coisas sob o sol. Ou seja, as imagens-máquina, enquanto impressão química das coisas, diz respeito somente a este mundo. Assim, a imanência substitui a transcendência e é justamente este aspecto que dota a imagem fotográfica de caráter documental. Essa mudança de paradigma do transcendental para a imanência equivale a outra grande mudança que ocorreu no seio da modernidade: o vasto processo de secularização que se desdobra na recusa da autoridade divina e transcendente sobre as coisas do mundo.

O registro sem distinção ou hierarquização de tudo aquilo que está sob o sol consiste justamente em uma das maiores novidades que a fotografia trouxe ao mundo ocidental. Da catedral ao calçamento, do grão de areia às obras-primas do Renascimento, todas essas coisas, grandes ou pequenas, são apreendidas pela objetiva fotográfica. Ela ignora a transcendência, subverte o sagrado e o mundo profano, ou, nas palavras de André Rouillé: “a catedral, doravante, equivale ao grão de areia”.





Figura 3 - Fotografia lateral da Catedral de Notre-Dame de Paris. A câmera fotográfica não faz distinção entre as pedras, arcos ogivais, arcobotantes e galhos invernais das árvores circunvizinhas. (O autor)

Ao equiparar o grão de areia à catedral, a fotografia revela sua grande potencialidade “democrática”. Graças a ela, por exemplo, será possível a vulgarização da arte através da reprodução de álbuns de fotografia. Antes dessa vulgarização, mesmo críticos de arte consagrados, como Baudelaire, tinham acesso a um número limitado de obras de arte (Ibid, p.59), agora “qualquer” operário poderia ter em sua casa álbuns de fotografia contendo a reunião de todas as grandes obras de arte da humanidade, do Egito Antigo à China. No entanto, não apenas esse aspecto “vulgarizador” revelava esse caráter democrático, mas também como o próprio mecanismo fotográfico foi percebido como intrinsecamente democrático, pois a câmera acolhe tudo, sem nenhuma distinção. Como o sol, a fotografia não hierarquiza, seu olhar sobre o mundo é democrático: para ela, todas as coisas ocupam o mesmo valor. E todas essas coisas serão inseridas no circuito de circulação de bens da sociedade industrial.



Para que pudesse ocorrer essa mudança radical no regime da imagem fotográfica foi preciso uma transformação anterior no próprio regime das artes. Essa mudança foi definida por Jacques Rancière como uma “revolução estética” (RANCIÈRE, 2009a, p.27-28) que tem início ainda no século XVIII quando Vico, em sua *Ciência Nova*, estabelece, apesar de Aristóteles e da tradição representativa presente nas artes daquele momento, o “verdadeiro Homero”. Segundo o filósofo francês, Vico não tinha como alvo criar uma nova “teoria da arte”, mas foi isso que ele acabou fazendo. O humanista italiano desejava problematizar uma velha questão teológica-poética presente na ideia de “sabedoria dos egípcios”, isto é, refletir se a linguagem dos hieróglifos era uma linguagem críptica, depositária de um pensamento religioso vedado ao profano, ou se as antigas fábulas poéticas, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, eram expressões alegóricas de um pensamento filosófico (Ibid, p.28). Ao tratar dessa questão, Vico, segundo Rancière, golpeia duplamente essa questão. Ele se propõe a negar que essas escritas possuam uma sabedoria misteriosa e oculta; a isso, ele contrapõe uma nova hermenêutica que relaciona a imagem, não à uma criptografia, mas às condições de sua produção. Ele insere Homero na história.

Ao conceber Homero como um testemunho da linguagem e do pensamento imagéticos dos povos dos tempos antigos, Vico transforma o poeta grego na expressão fina da cosmogonia grega – extraíndo daí um circuito de conexões que estabeleceram a cultura grega do século XVIII a.C. como um bloco sensível, cuja expressão podemos ver na forma como são narradas e descritas as aventuras, as relações e os valores dos heróis gregos. No entanto, a expressão desse mundo, em Homero, não acontece de forma intencional, mas como uma experiência de suspensão, na qual a forma – os poemas homéricos – são experimentados numa espécie de “inconsciente estético” que fala através do poeta. Hegel, por exemplo, também pensava a partir do regime estético das artes quando interpretou a pintura de gênero holandesa como a expressão da liberdade de um povo impressa em reflexos de luz, e não como meras histórias de estalagem ou descrições interiores (RANCIÈRE, 2009b, p.36).

Com sua proposta, Vico também questiona a imagem aristotélica e representativa do poeta como inventor de fábulas, caracteres, imagens e ritmos. O Homero de Vico não é um inventor de fábulas, pois, para ele, as fábulas eram a história que ele transmitia tal como recebera, sem inventar metáforas e imagens. Suas histórias e personagens são metáforas em imagens em um momento em que não era concebível separar imagem e pensamento. Dessa forma, as fábulas homéricas são enquadradas em seu tempo como propriedades da linguagem grega disponível na época, ou seja, uma linguagem que falava através dele, que tornava possível sua experiência-mundo. Uma linguagem que pressupõe um regime de pensamento da arte na qual ela se transforma em um procedimento consciente e uma produção inconsciente, uma ação voluntária e um processo involuntário, a presença de um *logos* e de um *pathos* (RANCIÈRE, 2009a, p.30). Vico mostra a imanência do *pathos* (a cultura grega do século VIII a.C.) no *logos* (os cantos dos rapsodos no interior dessa cultura), isto é, do não-pensamento no pensamento⁹

⁹ De certa forma, a fórmula das emoções (*pathosformel*) de Aby Warburg também dialoga com essa emergência do *pathos* no *logos* através do reaparecimento da gestualidade clássica na arte renascentista e moderna. Ver: WARBURG, A. “Dürer e a Antiguidade italiana”. In: *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg – escritos, esboços e conferências* (org. WAIZBORT, L.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Os procedimentos adotados por Vico revelam uma “revolução silenciosa” que Rancière chama de estética e que, segundo ele, permitirá a elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita. Tal ideia exprime uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa. Estabelece-se uma identidade entre dois pólos que é dotado de uma potência específica. Ao regime da palavra que regulava a ordem representativa, a revolução iniciada por Vico opõe um regime da palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe (WARBURG, 2015, p.35). Essa escrita muda é a palavra que as coisas mudas carregam nelas mesmas. Trata-se da potência de significação inscrita em seus corpos e que aparece, em Novalis com o “tudo fala”, a partir da descoberta do “verdadeiro Homero” e da sua linguagem muda, tudo se transforma em rastro, vestígio ou fóssil. Seja na topografia de um lugar, na fisionomia de uma fachada, nas vestimentas, no caos de uma exposição de mercadorias, tudo se transforma em emblemas de uma mitologia.

No campo das práticas pictóricas, o momento inaugural do regime estético das artes acontece quando Gustave Courbet rompe com as normas hierárquicas, que até então dominavam os ditames das artes e do fazer artístico, e decide pintar trabalhadores pobres – uma de suas pinturas mais famosas representa trabalhadores quebrando pedras. Essa mudança de postura foi comumente denominada como Realismo na história da arte. Assim, o historiador da arte Ernst Gombrich descreve os princípios artísticos de Courbet:

Para quem estava habituado aos quadros espetaculares da arte acadêmica, essa tela (Gombrich, refere-se à tela “Bonjour Monsieur Courbet”) deve ter parecido sobretudo pueril. Não há poses graciosas, linhas fluentes, cores impressionantes (...) As telas de Courbet são, fora de qualquer dúvida, sinceras. Escreveu ele numa carta característica em 1854: ‘espero sempre ganhar a vida com minha arte, sem me desviar um milímetro dos meus princípios, sem ter mentido à minha consciência nem por um único momento, sem pintar sequer o que pode ser coberto pela palma da mão só para agradar a alguém ou para vender mais facilmente! A deliberada renúncia de Courbet a feitos fáceis, e sua determinação de representar o mundo tal como o via, estimularam outros a rejeitar o convencionalismo e a seguir apenas sua própria consciência artística (GOMBRICH, 2009, p.511).





Figura 4 - Quebradores de pedras. Óleo sobre tela, 165 x 257 cm. Gemäldegalerie, Dresden (COURBET, Gustave, 1849).

Em 1854, o aparelho fotográfico já era uma realidade no cotidiano de artistas e amadores. É impressionante como Courbet se aproxima do elemento fundante da fotografia: assim como o sol e a fotografia, os olhos e o espírito do artista não mais hierarquizam os temas da pintura¹⁰. Para ele, todas as coisas ocupam o mesmo valor. É o mesmo princípio “democrático” da fotografia em ação. Na realidade, são os enunciados do regime estético da arte que alimentam seu olhar e sua percepção do mundo. Ao fazer isso, Courbet rompeu com o regime de enunciados das artes que existiam até então, que Rancière define como regime poético das artes.

¹⁰ É justamente essa a diferença entre o chamado “regime estético das artes” e o “regime poético – ou representativo – das artes” descrito por Rancière. Ver: Rancière, J. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009, p.32.

Dessa forma, o “tudo fala” do regime estético das artes dialoga intimamente com a fotografia, que relativiza do grão de areia à catedral. A metade do século XIX, cenário em que essas transformações ocorrem, testemunhará a abolição das hierarquias presentes na ordem representativa, que ainda operava a partir da episteme clássica. A fotografia e o regime estético da arte constelam nos imaginários que emergem no bojo da sociedade industrial. Ensejam a grande regra freudiana de que não existem “detalhes” desprezíveis, mas são estes que abrem o caminho para a verdade (RANCIÈRE, 2009a, p.36).

Assim, a fotografia não é uma projeção transparente das coisas do mundo para os álbuns de fotografia, mas uma determinada maneira de organizar e pensar o visível. Nesse sentido, a ideia, comum em seu primeiro século de existência, de que ela seria uma reprodução passiva, fiel e transparente das coisas equivale – no campo das teorias científicas contemporâneas à essa concepção – ao impulso da ciência do século XIX em transformar o mundo ao mesmo tempo em que negava habitá-lo (MERLEAU-PONTY, 2013, p.15). Muito pelo contrário, a fotografia criou mundos inteiros a partir dos vetores desse novo regime estético das artes, que não apenas alimentava sua fome de tudo ao inventariar e esquadrihar em coordenadas geométricas (perspectiva óptica) por meio de imagens-máquina¹¹, mas também permitiu a essa mesma sociedade apoderar-se do mundo a partir de uma nova visualidade técnica. Pois enquanto a perspectiva renascentista serviu para descrever as coisas e suas posições no espaço e construir a noção de semelhança através de um paradigma convencional, a perspectiva que fundamenta a produção de imagens-máquina da fotografia privilegia os movimentos e as dinâmicas, tratando-se de uma perspectiva temporal, que estabelece um real preexistente em todo o mundo, e nenhuma metralhadora MAXIM conseguiu fazer isso de forma tão perfeita.

A fotografia não produz imagens exatas e verdadeiras – não ao menos nos termos em que isto era posto até metade do século XX. A interpretação das imagens como documentos infalíveis ocorre, não em decorrência da fotografia em si, mas em decorrência do regime de certezas e verdade do século XIX – inerente à sociedade industrial que a pariu – pois a verdade é inseparável do procedimento que a estabelece (ROUILLÉ, 2009, p.62). É preciso, portanto, compreender a produção de certezas e quais procedimentos permitiram que as fotografias-documentos puderam aparentar ser realistas, imediatas, exatas e verdadeiras, ou basicamente: por qual razão Einstein utilizou 111 fotografias para escrever *Negerplastik*. Ademais, esse procedimento interfere profundamente na própria concepção de arte que se instaura no regime estético da Europa daquele momento, e afeta não apenas as artes criadas posteriormente à invenção da fotografia, mas as representações das artes europeias e não europeias de todos os períodos históricos precedentes.

¹¹ Esse processo de multiplicação das imagens ocorridas no apogeu da sociedade industrial do século XIX e primeira metade do século XX também é discutida por Norval Baitello Jr (embora o seu recorte seja mais amplo). Segundo ele, essa reprodução ensandecida de imagens levaria, paradoxalmente, à saturação e ao esvaziamento da imagem através da superexposição, produzindo uma carência e uma necessidade obsessiva por novas imagens. Ver: BAITELLO jr. N. *A era da iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 2005, p. 13.

Conforme assinala André Rouillé, a crença na verdade fotográfica pode ser equiparada ao pensamento mágico, uma vez que a imagem-documento – e talvez toda imagem – constitui-se como um apelo à convicção do espectador. Nesse sentido, a fotografia-documento demanda mais convicção do que semelhança ou exatidão (Ibid, p.62). Citando Marcel Mauss, Rouillé mostra que a fotografia-documento está inserida num campo de coordenadas que faz com que o espectador acredite ver ali, não uma imagem como produto de um procedimento técnico, mas o real em si mesmo, como se fosse um objeto mágico. No entanto, não é a fotografia em si que emana essa poderosa capacidade, pois a magia não está nem no mágico nem nos seus instrumentos e seus truques, mas na crença coletiva do grupo mágico em si. Assim, para que a fotografia tenha esse poder foi preciso que condições particulares, como o surgimento de um novo Regime de Verdade, possibilitassem a um artefato ser equivalente às coisas e aos fatos do real.

Os fundamentos para esse novo regime de verdade são: a câmara escura e a perspectiva renascentista, pois em certo sentido, a câmera fotográfica racionaliza e mecaniza a organização visual construída na Itália a partir do século XV. A perspectiva óptica é uma forma simbólica que estabelece o hábito perceptivo dos homens no Ocidente. A perspectiva albertiana constrói a percepção do mundo a partir de uma organização geométrica que enquadra o real numa constelação matemática e convencional. Ela é, sobretudo, o fundamento da expansão ocidental no tempo e espaço global, pois seu objetivo principal é esquadriñar o mundo a partir de um olhar monocular – tal como a objetiva da câmera fotográfica ou a mira de um rifle – que estabelece as coisas em termos de proximidade ou distância em relação ao observador. E a fotografia não contesta esse hábito perceptivo, mas reforça-o.

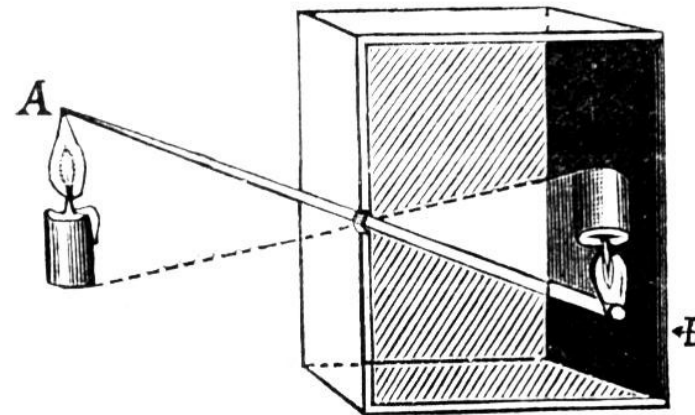


Figura 5 - Exemplo de uma câmara escura.



Em segundo lugar, o Regime de Verdade do dispositivo fotográfico fundamenta-se a outro elemento da exatidão e da verdade: o registro químico das aparências. Assim, os avanços técnico-industriais, a fé no progresso através das máquinas, bem como as propriedades químicas da impressão reúnem-se às propriedades físicas da máquina para renovar a crença na imitação. Por último, tal Regime se fundamenta também na crença da imagem sem homem. Isso acontece no bojo das mudanças na economia da imagem, ou seja, em razão de sua própria estrutura física: uma máquina. Ao contrário do paradigma artesanal do desenho, que se define pela união das mãos dos artistas com instrumentos rudimentares como o lápis, buris ou pincéis, a câmera fotográfica insere-se a partir do paradigma industrial, que é a captura das aparências de uma coisa por uma máquina. Enquanto os artistas produziam representações, ícones e imitação, a fotografia estabelece o registro, o índice, a impressão. Na passagem das artes liberais às artes mecânicas, temos, ao invés de um artista, um operador; no lugar da originalidade e unicidade temos a similaridade e a reprodução técnica.

Ao contrário de uma pintura ou desenho, a fotografia-documento necessita de uma imagem sem homem para ser verdade, estabelecendo uma nova relação entre a coisa e sua fotografia (Ibid, p.64). Seu regime de verdade é alimentado, por sua vez, pelo próprio fotográfico, pela modernidade e pelo positivismo (a emergência deste último coincide com o nascimento da fotografia). Este novo real convoca novas imagens, novos dispositivos de imagens, para novos modos de crença (Ibid, p.65). Do momento de sua invenção até a Segunda Guerra Mundial, a ideia de fotografia como fotografia-documento irá se estabelecer de forma soberana nos procedimentos do ver através da junção de numerosos enunciados que alimentaram esta bela ficção. O primeiro deles é a metáfora do espelho, pois este é totalmente confiável e absolutamente infalsificável, porque automático, sem homem, sem forma e sem qualidade (Ibid, p.66). Outro importante enunciado fundamenta-se no fato de que a fotografia é sempre fruto do contato entre a objetiva da câmera e a coisa fotografada, pois ao contrário do desenho, que pode ser inventado *ex nihilo*, a fotografia-documento acontece sempre pelo contato físico através do encontro da luz, que reflete e emana do objeto fotografado para o interior do dispositivo fotográfico, e das reações químicas consequentes. A fotografia-documento, portanto, estaria presa a uma coisa original e essa seria a especificidade da fotografia.

No entanto, essa noção acaba encarcerando a fotografia no interior de uma metafísica do ser e da existência que reduz a realidade a somente substâncias e aparência das coisas, esquecendo que a fotografia é uma linguagem opaca e historicamente determinada, pois a fotografia não apenas capta uma realidade preexistente, mas produz mundos. Ela não representa automaticamente o real, sua aparição convencional não substitui as coisas que ela fotografa. A imagem fotográfica é construída do início ao fim, ela projeta uma visão de mundo. Nesse ponto, começa-se a se desvincular da noção de “isso foi” e de rastro para desvendar como a imagem fotográfica produz o real, bem como a tomada de consciência de que ela contém uma relativa autonomia perante os referentes, uma vez que, em si, a fotografia não é um documento, mas é provida de valor documental segundo as circunstâncias.



Ao se colocar diante da máquina fotográfica presente entre si e a Máscara-elmo e mirar sua objetiva para aquele objeto, o fotógrafo de Carl Einstein não estava mais próximo do real que um pintor diante de uma tela. Nenhum documento, por mais puro que pareça, pode ser separado de uma expressão; ela se constitui em uma escrita, uma subjetividade e um destinatário (Ibid, p.20). A fotografia apareceu em estreita relação com o regime estético das artes e com os fundamentos mais básicos da sociedade industrial, como a expansão das metrópoles, economia monetária, industrialização e, especialmente no presente estudo, modificações do espaço, do tempo e das comunicações. O mundo criado pela fotografia, portanto, é a própria imagem da sociedade industrial (Ibid, p.16).

Um evento ocorrido em 1931, na cidade de Kéméni, no Benin, pode ser esclarecedor sobre os usos e funções das imagens fotográficas e desse regime estético das artes no contexto colonial africano e da coleta e “aquisição” de objetos plásticos africanos que depois seriam vendidos a colecionadores, artistas e museus como arte primitiva. Uma missão científica francesa, liderada por Marcel Griaule, com a presença do igualmente célebre Michel Leiris, tinha como roteiro cruzar a África, partindo das margens do Oceano Atlântico, especificamente da cidade de Dakar (Senegal), até o Mar Vermelho, chegando à cidade de Djibouti (hoje, capital de um pequeno país no nordeste do continente, com o mesmo nome). O objetivo da missão era conhecer as culturas africanas ainda desconhecidas ou desprezadas pelos europeus, catalogando e descrevendo, por todos os meios, tudo aquilo que encontravam. Se possível, os membros da missão deveriam recolher material local, como artefatos religiosos e objetos artísticos¹² para serem enviados aos museus europeus. Estes homens da ciência utilizavam todos os recursos disponíveis na época para coletar e inventariar o maior número possível de objetos e, como não podia deixar de ser, seu instrumento fundamental era um aparelho fotográfico.

No dia 6 de setembro de 1931, atravessando a região habitada pelos Dogons, nas proximidades da cidade de Kéméni, a expedição se deparou com um templo dedicado à divindade local chamada Kono. Descrita como uma “magnífica choça”, através do diário de Michel Leiris, transformado em livro anos depois, pode-se ter uma vaga ideia daquilo que eles viram:

Em Kéméni (24 km de Bla), descoberta de uma magnífica choça não mais de Nya, mas de Kono. Já tinha visto a de Mpésoba (até entrei no pátio à noite), mas esta é bem mais bonita com seus nichos repletos de crânio e ossos de animais sacrificados, sob os ornamentos pontiagudos de terra seca em estilo sudanês. Morremos de vontade de ver o Kono. Griaule manda dizer que é preciso retirá-lo. O chefe do Kono manda responder que nós podemos oferecer um sacrifício (LEIRIS, 2007, p.141).

12 A própria definição de “objetos artísticos”, nesse caso, já está inscrito no regime estético das artes, pois a arte, como se verá, será percebida como a escrita “muda” da cultura dos povos não ocidentais.



Figura 6 - Marcel Griaule e Michel Leiris se preparam para sacrificar galinhas do altar do kono, em Kéméni. 1931. 1 Fotografia. (Autor desconhecido)¹³.

A necessidade de olhar esse objeto que, “infelizmente”, só pode ser alcançado mediante um sacrifício, reflete de forma clara a expansão do olhar e o desejo voraz por imagens sobre o outro, sobretudo, o desejo de “captar o semelhante” de que falava Walter Benjamin (1994, p.170) e que caracterizaria a sociedade que se projetava na reprodutibilidade técnica de imagens. No entanto, apesar da presa, todas as negociações para iniciar o sacrifício tomam muito tempo dos expedicionários. O homem que deveria buscar as galinhas demora e quando ele finalmente retorna com uma

¹³ *Ibidem*, p. 143.

grande galinha, os membros da expedição são avisados pelo chefe de Kono que o sacrifício de uma galinha permitirá que apenas um homem entre na choça, assim, tem-se ainda mais demora, pois é preciso comprar mais animais para que Leiris e outro membro também tenham o direito de entrar. Depois de uma longa espera, um novo problema: o homem responsável pelo sacrifício não aparece.

Impacientes, Leiris e Griaule decidem entrar na choça por conta própria e, apesar das ameaças que pairam sobre aqueles que ousarem olhar o Kono sem o ritual necessário para isso, eles avançam assim mesmo. Tal situação é descrita por Michel Leiris nos mínimos detalhes:

A choça do Kono é um pequeno reduto fechado por algumas tábuas (uma delas em forma de cabeça humana) sustentadas por um pau fendido, a outra extremidade apoiada no chão. Griaule tira uma fotografia e levanta as tábuas. Surge o reduto: à direita, formas indefiníveis em um tipo de pasta marrom que é simplesmente sangue coagulado. No meio, uma grande cabaça repleta de objetos heteróclitos, entre os quais muitas flautas: de chifre, de madeira, de ferro e de couro. À esquerda, pendurado no teto, no meio de uma porção de cabaças, um pacote inominável, coberto com plumas de diferentes pássaros e no qual Griaule, que o apalpa, sente a presença de uma máscara. Irritadas com a tergiversação das pessoas, nossa decisão é tomada com rapidez: Griaule pega duas flautas e mete-a furtivamente na bota; devolvemos as coisas aos seus lugares e saímos (LEIRIS, 2007, p.141-142).

Ao fotografar um templo que não deveria ser visto, Griaule não apenas desrespeitou o ritual ligado à divindade mas, também, desautorizou os saberes locais. Ele instituiu, através da produção de uma imagem fotográfica, algo completamente novo, posto que a fotografia, ao colocar a coisa em contato com outros elementos materiais e imateriais – tanto a luminosidade do flash ou do sol, quanto das reações químicas, não representa exatamente as coisas preexistentes, engendrando um processo de criação (BENJAMIN, 1994, p.168-169). Ao submeter a choça ao processo fotográfico, bem como a subsequente reprodução técnica dessa fotografia, Griaule atualizou seus fundamentos ritualísticos para uma existência serial, iluminada pelo sol, pois em sua existência aurática, a choça estava assentada em uma tradição local, que a fotografia deslocou para uma nova existência, cujo valor de exposição seria definitivo. Poder-se-ia dizer que, numa linguagem benjaminiana, a unicidade e a aura daqueles objetos caíram como um anjo amaldiçoado¹⁴. Griaule, ao “cliquear” o interior da choça encarnou uma antiga crença Malinke, pois nos dizeres de Youssouf Tata Cissé (SEYDOU, 2014), o fotógrafo seria um “feiticeiro comedor de homem”, quer dizer, no caso descrito acima, um feiticeiro devorador de deuses, pois no momento em que captou, através da máquina, aquilo que não poderia ser visto, o francês roubou os deuses de forma mais potente e humilhante que o caso concreto de roubo das flautas, Griaule roubou o “espírito ativo” de Kono.

14 Conforme demonstra Georges Didi-Huberman, em Walter Benjamin a aura dos objetos de arte, na era de sua reprodutibilidade técnica, não é destruída, mas decaída, pois a imagem comporta essa múltipla dimensão em que ambos os regimes ético, poético e estético podem sobreviver como sombras prestes a brilhar como vaga-lumes. Ver: DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 121.

A metamorfose desses objetos descrita por Leiris, bem como a fotografia de Kono produzida por Griaule, significaria um violento abalo na tradição na qual aquela “magnífica choça” estava inserida. Em um sentido mais amplo, significaria o crepúsculo do valor tradicional da cultura que aquele povo atribuía a esses objetos. De uma existência única, da qual se desdobra sua história e sua autoridade ritual, ela passaria para uma existência serial, através da reprodutibilidade técnica das imagens fotográficas. A perda da aura requer o apagamento dessa existência única, como também a metamorfose do conteúdo e da autenticidade, que definem o fundamento da tradição que identifica esse objeto como sendo “aquele objeto”, sempre igual e idêntico a si mesmo (BENJAMIN, 1994, p.167). Desse modo, a reprodução técnica pode inscrever a cópia do original em novas relações culturais “universais”. A choça, para parafrasear Benjamin, abandona o seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador, podendo ser apreciada na parede de um quarto (Ibid, p.168). Por mais que essa fotografia apreenda em todos os detalhes o interior daquela choça, segundo Benjamin, ela desvaloriza “o seu aqui e agora”.

Seguindo o raciocínio benjaminiano, esse “aqui e agora”, ou autenticidade, da choça de Kono, aquele pequeno território que assombrava o vilarejo, os homens e mulheres inseridos naquela cultura, cuja entrada só poderia ocorrer segundo procedimentos ritualísticos, é a quintessência da própria tradição em que ela se enraizava. Com a fotografia, através da reprodução, a materialidade dessa coisa se perde momentaneamente, bem como o conteúdo da experiência ritualística. Assim, para Benjamin, a captura da coisa pela fotografia a destaca do fundo sagrado na qual ela estava inscrita. E, na medida que ela multiplica a existência através da reprodução em quadros, livros e álbuns de arte, a fotografia substitui a existência única dessa obra por uma existência serial. Tão importante quanto essa perda da aura é que, ao permitir a reprodução da mesma em todas as situações possíveis, o próprio objeto fotografado não permanece o mesmo, mas é atualizado em uma nova existência no processo, inserido em um novo regime das artes.

O que existe aqui são dois regimes artísticos distintos cuja existência de um equivale ao esquecimento formal do outro. Antes desse apagamento causado pela reprodutibilidade técnica, a choça sagrada, bem como a Máscara-elmo iorubá, pertencem a um regime específico das imagens que será denominado como regime ético das imagens. Nesse regime, “a arte”, na verdade, não é vivida como arte – no sentido que costumeiramente esta é vivida no Ocidente – mas enquanto uma força superior, uma divindade. Nesse regime, tais obras não são destacadas do seu *ethos*, de seu destino, isto é, dos usos que têm e dos efeitos que induzem naqueles que a vivem no interior desse regime, sua produção obedece a uma técnica que se funde inteiramente com o próprio ritual. Tais imagens existem através de funções mágicas, são objetos para a fruição dos espíritos. O mais importante é que elas existem – e não que elas sejam vistas em um museu, galeria de arte, tese de doutorado ou álbum de fotografia (Ibid, p.173). A máscara de Kono é um instrumento mágico e só ocasionalmente deve ser exposto aos olhos dos homens. A Máscara-elmo iorubá insere-se organicamente na comunidade que a engendrou e é vivida no corpo-comunitário daquela cultura.



Esses objetos, ao serem transformados em fotografia, são destacados do campo sagrado da qual faziam parte, e são reinventados no interior de um novo regime da arte. Aqui estamos no cerne deste artigo. Entretanto, essa transformação não acontece como uma sucessão linear de um regime pelo outro – do sagrado para o profano – pois isso seria supor que tais regimes são equivalentes, quando, na realidade, são completamente diferentes. Na verdade, a existência de um pressupõe a invisibilidade do outro, mas não sua supressão. A Máscara-elmo iorubá ou a choça fotografada, nos álbuns de fotografias ou no interior do laboratório de revelação dos clichês, sofre uma metamorfose profunda e completa no processo de deslocamento que a fotografia lhe impõe.

Uma vez dispostos diante da objetiva, são transpostos em bloco para o regime estético das artes: estético porque agora eles passam a ser identificados como arte propriamente dita, ou, em outras palavras, transformam-se em um ser sensível, o que permite que sejam identificados assim. Como já mencionado, a palavra estética não se refere a uma teoria do gosto, mas ao modo de ser desses objetos. Enquanto no regime ético das imagens, tais obras eram idênticas aos modos vivos da cultura – o terror que os homens sentiram ao se aproximar da choça de Kono é sentida como real – no regime estético das artes, elas são percebidas como escrituras mudas de um regime específico do sensível, como formas de civilização transformadas em mitologia.

Esse sensível é a potência de um pensamento que se transformou estranho a si mesmo. A partir desse momento, a fotografia de uma divindade africana passa a conjurar não a coisa fotografada em si, mas um pensamento que está incrustado na materialidade mesma do objeto, como hieróglifos que podem ser decifrados. Esses objetos transformados em arte entrelaçam *logos* e *pathos* em uma só matéria: a Máscara-iorubá como testemunha de um determinado inconsciente iorubá é apenas percebida por esse olhar eurocêntrico que tudo vê, pois a presença do inconsciente iorubá na materialidade da máscara é estranho a si próprio, tal como Édipo, “o herói de um pensamento que não sabe o que sabe, quer o que não quer” (RANCIÈRE, 2009a, p.49).

A estética nesse contexto, pensada aqui em sintonia com Jacques Rancière¹⁵, designa um campo de conhecimento que se ocupa da arte, um olhar que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura desenvolver uma hermenêutica que reivindica que elas são coisas do pensamento. Não se trata de um novo nome para designar a Máscara-elmo iorubá ou a Máscara de Kono enquanto arte, mas uma reconfiguração completa desses objetos na constelação de classificação, usos e funções, que os transpõem, em fragmentos, para o regime do pensamento da arte. A metamorfose ocorrida pelos objetos africanos, ameríndios e oceânicos – que deixam de ser meros objetos “rústicos” e sagrados para se transformarem em objetos artísticos que deveriam ser contemplados no museu e que traduzem suas civilizações, por exemplo, só se torna possível com base na revolução que opera a passagem desse domínio das artes do reino da ética e poética para o da estética.

¹⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. B. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivências dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- EINSTEIN C. **Negerplastik (escultura negra)** (org. MEFFRE, L.). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- LEIRIS, M. **A África Fantasma**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MEFFRE, L. Apresentação, In: EINSTEIN, C. **Negerplastik (escultura negra)**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, pp. 7-28.
- MUNANGA, K. A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional, In: AJZENBERG, E. (org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC, 2004.
- ORTIZ, R. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Editora brasiliense, 1991.
- RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009a.
- _____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009b.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SEYDOU, K. **Seydou Keïta**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- WALLERSTEIN, I. M. **O universalismo europeu**: a retórica do poder. São Paulo: Boitempo: 2007.
- WARBURG, A. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências (org. WAIZBORT, L.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



Devourers of God – photography, the Black Arts and imperial aim

Abstract: The article attempts to demonstrate that, contrary to what may seem at first, no photograph is transparent and its visual assumptions are anchored in the experience of the Western imperial gaze. It is, then, a question of exploring the implications of a posture that considers photography not merely as a tool for the dissemination of the so-called primitive arts, but as a vector of a machinic becoming of these arts, devouring and producing images expressing a specific and imperial sensitivity with its historicity and its dilemmas.

Keywords: Carl Einstein; Photography; Black Art; Ethnocentrism.

Recebido em 17 de março de 2021

Aprovado em 25 de março de 2021

