

Iara Cecília Pimentel Rolim

O Olho do Rei: Imagens de Pierre Verger

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Antropologia do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas sob
a orientação da Profª. Dra. Mariza Corrêa

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
21/02/2002

BANCA

Profª. Dra. Mariza Corrêa (Orientadora)

Profª. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho Souza

Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão

FEVEREIRO / 2002

IDADE 30
CHAMADA T/UNICAMP
R646e
EX
MBO BCI 49001
DC 16.83710
DY
CO R\$ 11,00
A 15105102
CPD

00167287-6

ID 240123

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

R6460

Rolim, Iara Cecília Pimentel

O olho do rei : imagens de Pierre Verger / Iara Cecília
Pimentel Rolim - Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador: Mariza Corrêa.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Verger, Pierre, 1902-1996. 2. Imagem. 3. Fotografia.
4. Análise de trajetória. 5. Surrealismo – França. 6. Negros –
Bahia. 7. Negros – África. I. Corrêa, Mariza. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

Resumo

O tema central desta dissertação é o entendimento do olhar de Pierre Verger e a objetivação deste através da fotografia, como estando atrelado, no decorrer de sua trajetória de vida, à sua interação com um contexto específico. O trabalho se desenvolve com a junção de problemas relativos à representação imagética, como uma linguagem própria, com questões referentes ao contexto, como base possível de levantamento de possibilidades do direcionamento do olhar de Pierre Verger. Partindo da análise de sua trajetória de vida que prioriza na França (lugar onde Pierre Verger nasceu e viveu até os 30 anos) o grupo dos surrealistas aliado ao grupo do Museu de Etnografia do Trocadero, chegamos até a Bahia, lugar onde passou mais da metade de sua vida. Esta trajetória de vida gerou muitas experiências, livros, artigos, conferências e um arquivo fotográfico de mais de 62 000 negativos. Considerando a extensão da obra de Verger e a impossibilidade de uma análise mais profunda sem uma primeira leitura como este trabalho, optou-se por direcionar o foco da pesquisa para sua obra publicada no Brasil. Este recorte nos leva a observar como seu olhar, de início difuso, foi se tornando cada vez mais preciso e centrado nas questões que se referem ao papel da preservação das “raízes africanas” para os negros no “Novo Mundo”, em especial para os da Bahia. Desta forma, dentro de um contexto que valorizava a presença da África na região, suas fotografias passaram a indicar e comprovar que a *Bahia e a África, tudo é um*, o que teve uma influência direta na construção da identidade dos negros do local.

Abstract

The theme of this dissertation is a study on the look of Pierre Verger in his photography and the objective pursued throughout his life: photography conceived through his interaction with specific contexts. The study is developed with the discussion of issues related to the imagerial representation, given it as a specific type of language, and issues related to the context, given it as a basic source for Verger's different possibilities of look. The study starts with an analysis of Verger's life in France (where he was born and lived until his thirties) particularly viewing his experience with the surrealist group and the sympathetic group of the Museum of Ethnography of Trocadero. It then reaches his life in Brazil's State of Bahia, where he lived for more than half of his life. These specific periods caused Verger to produce a vast number of books, articles, conferences and a photographic archive constituted of more than 62.000 negatives. Given the enormous amount of his complete work and the impossibility of a deeper analysis of it without a first approach as the present study, the focus of research here is the anthropologist's work published in Brazil only. The analysis of such particular data provides a clear view on how his look, at first diffused, turned to be more and more precise and focused on the preservation of the “African roots” for the black people of the “New World”, specially to the ones who lived in Bahia. Verger's photographs have thus become icons and a proof that *Bahia e a África, tudo é um* (“Bahia and Africa are one thing only”) and that this uniqueness has had direct influence in the constitution of the identity of this black community.

200221062

Para minha família, em especial,
para Uyara e Luiz.

Sumário

Introdução	03
Capítulo 1 O olhar, o contexto e as imagens	09
Capítulo 2 O interesse difuso: Pierre Verger e a vanguarda francesa: transgressão e subversão.	33
2.1 O papel do Surrealismo	
2.2 A relação França-colônias	
2.3 A antropologia e a fotografia	
2.4 A trajetória de Pierre Verger na França	
Capítulo 3 O interesse direcionado: Pierre Verger na Bahia	79
3.1 A África e o negro no Novo Mundo	
3.2 A antropologia	
3.3 O caso do Brasil	
3.4 O caso da Bahia	
3.5 A trajetória de Pierre Verger entre a França, o Brasil e a África	
Capítulo 4 O interesse preciso: Pierre Fatumbi Verger - a África e a Bahia, tudo é um	109
4.1 A relação de Verger com o candomblé	
4.2 A obra publicada no Brasil	
4.3 Pierre Verger	
Considerações Finais	131
Bibliografia	141

Agradecimentos

Quero agradecer imensamente aos integrantes da Fundação Pierre Verger por terem colaborado com o meu trabalho de forma tão carinhosa. Agradeço também e principalmente ao Verger, por ter aturado minhas tantas perguntas e por ter me deixado ficar por lá revirando suas coisas.

Gostaria agradecer a minha orientadora, a Profa. Dra. Mariza Corrêa, pela paciência, liberdade e confiança no meu trabalho, além dos incentivos para que esta dissertação pudesse chegar ao final.

Para as professoras Heloisa Pontes e Iara Lis F.S.C. Souza meu muito obrigada pela leitura cuidadosa no exame de qualificação cujas sugestões procurei incorporar.

Até a dissertação estar finalizada, um longo caminho foi percorrido onde encontrei pessoas que de um modo ou de outro me ajudaram neste projeto. Gostaria de agradecer alguns de meus professores do curso de graduação em Ciências Sociais da Unicamp que fizeram com que eu me apaixonasse pela Antropologia: Suely Kofes, Antônio Augusto Arantes, Marcio Silva e Carlos Rodrigues Brandão.

Em especial devo muito à Suely por todo seu carinho, dedicação e seriedade em relação à Antropologia e a seus alunos.

Para o Brandão que me iniciou na pesquisa durante minha graduação, não tenho como expressar minha gratidão. O longo período de convivência em nossa pesquisa me ensinou tudo o que sei sobre pesquisa de campo. Muito mais do que a sala de aula poderia dar, Brandão me ensinou no próprio campo o que é ser realmente uma antropóloga, no sentido metodológico e no seu princípio de respeito pela cultura do outro. Além disso, me ensinou muito sobre a vida, a poesia e a generosidade também.

Juntamente com o Brandão, quero expressar um agradecimento muitíssimo especial para Maria Alice (nosso bem), por todo apoio, amor, lanchinhos e acolhimento em sua casa durante todos estes anos de convivência.

Pela enorme afeição e respeito com que fui tratada pela professora Emília P. de Godoy em tempos difíceis de recomeço, agradeço imensamente.

Obrigada a Jean Rouch, pela longa entrevista que me concedeu no Rio de Janeiro.

Agradeço ao Prof. Dr. Lívio Sansone pela oportunidade de ter participado da “Fábrica de Idéias” no Rio de Janeiro.

Além dos antropólogos, agradeço ao Fernando Lourenço, meu padrinho de formatura, também um dos meus prediletos, por sempre ter acreditado em mim, pelos muitos incentivos e pelas muitas risadas que demos juntos em nossos trabalhos no Cesop. Também agradeço a Rachel Meneguelo pelo carinho e amizade.

Aos amigos que compartilharam de tempos tão difíceis: Márcia, Simone, Sandra, Marcelo, Renato, Liliana, Yeda, “Fuxiqueiras”, Roberto (Kupim), Lílian, Osmundo, Elielma, Vilson, Roberto, Everton, Cira, José Manuel, Flávia, Simone, Renato, Lannes, Tina, Ester, Luciana, André, Lilá, Maria Luiza, Emília, Brá, Elaine, Igor, toda minha turma da graduação e agregados, em especial para Gabriela, Pedro, Paulinho, Andréia Meloni, Clarissa, Andréia Borghi, Andréia Galvão, Graziela e Biro, obrigada sempre.

Suzana (hermana), Adriana, João Urban (meu fotógrafo predileto e “miestre” major) e Fabiana (hermanita), sem palavras...

Obrigada Paula e Sandra pela revisão e apoio.

Um agradecimento muito especial para Renati Meyer Sanches, pelos cuidados em todo este processo de muitas dificuldades. Também pelos cuidados, força e amizade, agradeço ao Leonardo Siqueira, à Tota e ao Etienne.

Para minha família todas as homenagens são poucas. Agradeço pela paciência: Sr. Luiz e Dona Uyara, Luizinho, Zé, Nê, Valéria, Mariana (que tantos aniversários eu perdi). Também para Jungla, Segundo, Mainha e Mariinha.

Agradeço também a Capes a Fapesp pelo apoio financeiro. Finalmente agradeço ao departamento, em especial a secretaria de pós-graduação pela boa vontade e profissionalismo, com carinho sincero para Cristina, Lurdinha, Gil e Júnior.

Introdução

O “Olho do Rei” se refere a um dos cargos atribuídos ao fotógrafo francês Pierre Verger dentro do candomblé da Bahia, denominado Oju Obá. O ocupante deste cargo é uma espécie de “olheiro” do Rei Xangô (por isso o olho do rei), e ele é quem fica, segundo as histórias dos orixás, estrategicamente colocado na frente do palácio real, observando e selecionando quem pode ou não entrar no local.

Este trabalho de “olheiro” Verger também desenvolveu nos seus tantos anos de vida através da fotografia, igualmente selecionando, num ato de intencionalidade, quem entrava ou não no foco de suas lentes. Olhar e fotografar, mais do que qualquer outra coisa, era o grande prazer de Verger.

Este prazer se traduziu muitas vezes, na sua obra, em formas estéticas claras, como na composição de luz e sombra, por exemplo. Mas no seu interesse, foi a sua curiosidade pela figura humana, nas mais variadas atividades, que se tornou presença constante, cada vez mais forte e mais específica com o decorrer de sua trajetória de vida.

“Imagens de Pierre Verger” carregam um duplo sentido: imagens de si mesmo dentro de sua trajetória de vida, e imagens produzidas por ele.

A trajetória de vida de Pierre Verger é peça fundamental para chegarmos a uma compreensão possível a respeito da elaboração de uma certa visão de mundo, formada no contexto francês e torneada na Bahia, que se objetivou no seu olhar. Este olhar, direcionado para certas questões pontuais, se traduziu, em última instância, na sua construção de uma imagem de Bahia e dos afro-descendentes do local.

A constituição da sua subjetividade, de seus desejos e o que elegeu como vazio ou realização de sua existência, nos mais íntimos de seus detalhes, não é somente fruto de uma vivência única, isolada, mas traz consigo sinais de acontecimentos, conflitos e rupturas de padrões que se passam em um âmbito mais amplo da realidade social. (Elias, 1995)

O ato destas escolhas evidencia um sistema de valoração dada por uma estrutura, combinada especificamente em determinadas épocas e regiões. Estas estruturas geram anseios e desejos dentro de um contexto, bem como estratégias para a realização destes. Para tanto, é preciso considerar como as capacidades pessoais se movem a serviço destas expectativas. (Bourdieu, 1996b)

É da junção de problemas relativos à representação imagética como uma linguagem própria, com as questões referentes ao contexto datado (enquanto base possível de levantamento de possibilidades de direcionamento do seu olhar), que se configura a tradução da imagem criada por Verger.

A linguagem visual que tem suas características próprias, não se desenvolve e não é decodificada, apropriada, internalizada, ou seja, não estabelece uma comunicação, descolada do contexto em que está inserida. As questões postas pela representação imagética têm problemas específicos ligados à sua técnica e ao seu suporte e ela se dá numa estreita ligação com o padrão de interpretação datado. O que é representado e como é representado, assim como a leitura que se faz da imagem, se relacionam com um padrão de época que se traduz em códigos de percepção e expressão de elementos que carregam significados.

Esta relação não se estabelece de forma reflexa, como uma consequência direta, por exemplo, entre gosto e posição social de nascimento, aprisionando o sujeito em categorias sociais estanques. Ao contrário, esta relação se equaciona de forma complexa, o que se pode perceber, por exemplo, ao analisarmos o posicionamento de Verger dentro de determinadas parcelas da sociedade parisiense, considerando a forma como se dá a definição destas parcelas em relação a outras na constituição de grupos e identidades individuais diferentes.

O objetivo se coloca na tentativa de compreender a obra fotográfica de Pierre Verger não apenas como resultante de uma grande sensibilidade artística, assim como seus textos não devem ser vistos apenas como resultantes de uma curiosidade aguçada, instigada pelo seu amor pela Bahia (amor este que o transformou em um antropólogo ou etnólogo sem formação acadêmica), mas como uma obra vinculada a uma estrutura social e temporal.

Pensando em sua obra publicada no Brasil, o objetivo também é entender, nesse quadro teórico, qual o estilo de vida de Verger antes do contato com a Bahia, investigando aonde e como a Bahia modificou (se modificou) este seu estilo e se a recíproca deve ser considerada verdadeira. Por conseguinte, poderemos fazer a ligação de sua vida antes da Bahia com o período em que nela esteve, se percebermos que tipo de imagem de África e

de Brasil ele criou, reproduziu e divulgou e qual o seu papel na construção da identidade afro-baiana e da idéia de uma forte presença africana na Bahia.

Este trabalho segue uma linha de pensamento que coloca as obras imagéticas (principalmente no caso da pintura), consideradas facilmente como resultado de uma criatividade genial, fruto de um dom divino, como fontes reveladoras de algo que não só remete a sua genialidade criativa ou a sua forma estética, mas que leva a refletir sobre um autor, um campo de trabalho específico, uma época e um lugar.

Em outras palavras, algo considerado tão intocável, tão indecifrável, que tradicionalmente pertence a um mundo de liberdade infinita de criação, tem a base geradora dessa atitude criativa, ou seja, o “criador”, envolvido em aspectos históricos e sociais de uma época, ligado a uma área específica de atuação, na qual se move, cria e é criado segundo as possibilidades oferecidas por essa conjuntura.

O resultado de sua atitude criadora, a obra, fala de sua compreensão dessa conjuntura e de suas escolhas de ação dentro das possibilidades oferecidas. Como já foi dito, não é a reconstrução de uma visão de mundo como um processo de reflexo, mas, sim, o levantamento de possibilidades e a observação dos caminhos possíveis de tomada de decisão e de escolha.

O interesse de Pierre Verger pela fotografia se inicia em 1932, com a idade de 30 anos. Através de suas fotografias podemos notar que seu interesse até 1946, ano de sua chegada na Bahia, pode ser caracterizado como **difuso**. Com o passar do tempo na Bahia e com o desenvolvimento de suas pesquisas, seu olhar vai se tornando mais **focalizado** na questão dos afro-descendentes e finalmente se coloca como um olhar **preciso** sobre o assunto.

Esta precisão foi sendo elaborada dentro de uma lógica própria de pensamento e que estava correlacionada, desde suas primeiras viagens para descobrir e fotografar o mundo, a fatores e movimentos que desenrolavam dentro do contexto francês como, por exemplo, o Movimento Surrealista.

Algumas das análises feitas por Verger tinham como parâmetro este outro contexto que ajudou a construir sua visão de mundo e que foi responsável, juntamente com o que a Bahia lhe acrescentou, pela imagem que ele imprimiu sobre o local. Muitas das posturas de Verger direcionadas, por exemplo, para o tema das relações raciais no Brasil, devem ser

analisadas à luz das experiências vividas e sua interação com o contexto que ele participou na França e que mais do que idéias relacionadas ao imperialismo ou ao colonialismo, estavam ligadas ao Surrealismo, como ação contrária a estes.

Sendo que para este trabalho é de fundamental importância o estabelecimento de relações entre contexto e obra como uma forma mais completa de entendimento do que Pierre Verger produziu, não analisando sua produção de modo isolado, mas sim na sua inserção nas discussões específicas do campo das relações raciais, ou fotografia, ou religião afro-brasileira, seria uma tarefa inicial a definição de conceitos como história de vida e trajetória de vida e a análise de imagens ligadas a questões contextuais, como iremos fazer no primeiro capítulo.

O segundo capítulo traz as questões relativas ao contexto francês onde Pierre Verger nasceu em 1902 e morou fixamente até 1932, enfocando principalmente três questões importantes, que são, o Movimento do Surrealismo, a relação entre a França e suas colônias e o momento da antropologia e da fotografia inserida neste contexto da época. Este capítulo visa mostrar quais as questões ligadas ao Surrealismo moveram a vida de Verger e quais destas questões ele tinha em mente quando chegou na Bahia.

O terceiro capítulo, trata de sua chegada à Bahia e seu processo de aprofundamento em questões específicas. Este capítulo configura-se como uma reflexão sobre a situação a respeito do tema das relações raciais e a importância da religião para a formação de uma identidade afro-brasileira, na época da chegada de Verger na Bahia. Através das imagens vemos como seu trabalho vai se direcionando para demonstrar que a África e a Bahia eram a mesma coisa.

O quarto capítulo analisa o olhar preciso de Pierre Verger dentro da idéia de *que a cidade da Bahia é a África*.

As fontes primárias das análises aqui contidas, são as entrevistas a mim concedidas por Pierre Verger nos períodos em que morei na Bahia para a realização deste trabalho. Estas entrevistas foram realizadas no mês de julho de 1995 e no intervalo entre outubro de 1995 a fevereiro de 1996 (quando se deu seu falecimento). Além disso, temos sua obra publicada no Brasil (e fora também), outros entrevistados a seu respeito e outras obras que lhe fazem referência.

Este trabalho é uma primeira abordagem sobre a trajetória de vida de Pierre Verger e sua obra fotográfica publicada no Brasil. Minhas expectativas em relação ao projeto inicial foram diminuindo com a passar do tempo enquanto eu realizava a pesquisa, pois percebi que existiam muitas possibilidades de abordagens e recortes, mas, além disso, e antes de qualquer coisa, como uma antropóloga pouco acostumada a “ler” imagens, fez-se necessária a minha incursão neste campo. A minha iniciação no mundo das imagens fez com que meus objetivos propostos fossem se transformando naturalmente em outros, passo determinante para o resultado deste trabalho que estabelece um olhar geral sobre a obra de Pierre Verger, buscando entender suas diferentes fases e objetivos.

A pesquisa de campo foi realizada em Julho de 1995 e entre Outubro de 1995 a Abril de 1996 na cidade de Salvador, Bahia.

Para realização desta pesquisa havia um problema a ser resolvido: teria que convencer Pierre Verger a me deixar “estudá-lo”. Idéia que ele disse ter achado sem propósito. Depois percebi que era apenas um teste, pois ele havia se interessado por minha proposta desde o início, apenas precisava verificar se eu seria capaz de uma boa argumentação e conseqüentemente de um bom trabalho. Nossa primeira conversa foi tão difícil quanto chegar à sua casa.

Muitas histórias rondavam Pierre Verger e sua casa vermelha – para alguns ele era um velho feiticeiro que não gostava de pessoas por perto. Mesmo assim, bati à sua porta e quando entrei a primeira coisa que vi naquele lugar de pouca luminosidade, além da Dione, então secretária da Fundação Pierre Verger, que me recebeu, foi o retrato de Mãe Senhora, colocado na parede no alto da escada que subia para seu quarto, onde me recebeu. Entrei e ele estava sentado em sua mesa de trabalho, sério, imponente, francês desconfiado. Já em sinal de resistência e para impor dificuldades à nossa conversa, Verger não colocou seu aparelho de surdez, o que me obrigou a conversar com ele aos berros. Expliquei o que eu estava fazendo lá e o que eu queria dele. Depois de uns 40 minutos de argumentações e contra-argumentações me deixou ficar e disse que no final do trabalho as pessoas saberiam mais de mim do que dele.

Verger, sem dúvida alguma, foi um homem muito polêmico. Além de seu modo de vida tão singular e “exótico”, suas fotografias e textos também foram alvo de grandes polêmicas. Até hoje, as histórias que o circundam são cheias de controvérsias, dúvidas,

versões e contra-versões polarizadas, carregadas cada uma a seu modo, quase sempre, de variantes que alternam sua marca entre o amor e o ódio.

Se a maioria dos fatos da vida de Verger geram polêmicas, a unanimidade entre os entrevistados está na sua importância como agente de ligação, como *mensageiro*, entre Brasil e África, mais especialmente entre a Bahia e o Benin (antigo Daomé). Esta "costura" foi feita durante seus 50 anos de Bahia, dos quais mais de 17 alternando entre Salvador, Benin e Nigéria. Uma das linhas mestras desta costura foi o intercâmbio de informações, imagens, objetos e saberes.

Capítulo 1
A imagem, o olhar e a técnica



Pulsões e pretensões amorosas, ideais de beleza e espiritualidade, fabulações de idade e gênero, projetos de afirmação econômica, expectativas de prestígio e distinção, ambições políticas, impulsos de liderança cultural, arroubos de vanguardismo artístico, recados doutrinários, comemorações e contenciosos familiares, tensões conjugais, lances de patriotismo, rivalidades profissionais, uma trama intrincada de desejos, emoções, projeções, ressentimentos, alegrias e decepções, a mescla diversificada de energias de todo tipo, que constituem a matéria-prima sociologicamente disponível a ser transmutada em composição plástica. (Miceli 1996: 142-143)

Ora, se é verdade que as câmeras “dialogam” com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força formadora muito mais que reprodutora. As câmeras são aparelhos que constroem suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos outros objetos e serem que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam “simulacros”, figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem. (Machado, 1984: 11)

Em outubro de 2001 realizei uma palestra para professores de primeiro e segundo graus sobre questões gerais relativas a imagens onde me detive um pouco mais especificamente na questão da imagem fotográfica. No final da palestra mostrei, entre outras, esta fotografia acima colocada para que a platéia pudesse pensar em algumas possibilidades de leitura deste retrato. Indaguei aos presentes a respeito do que eles estavam vendo nesta imagem e imediatamente, quase como um reflexo, uma professora disse: ***Eu vejo a pobreza.***

Esta palavra “pobreza”, aliada à expressão facial da professora, conferiu um sentido negativo à imagem.

Nós podemos enxergar coisas muito diferentes nesta foto, tanto para captá-la como no momento de sua observação, mas o que vemos diz algo sobre um entendimento diferenciado que não se refere somente a nós como indivíduos, mas a uma conjuntura maior, que é o aspecto cultural onde estamos inseridos. Nós podemos ver a pobreza, e de forma negativa, nesta fotografia, porque algo que ela contém, dentro do contexto cultural que vivemos, simboliza esta questão.

Materialmente falando, se repararmos bem friamente nos objetos, na vestimenta e na personagem, teoricamente nada nesta fotografia indica algo que nos remeta a algum estereótipo concreto dentro do que nós entendemos por pobreza, mas sim justamente o contrário, pois vemos uma mulher sentada com toda riqueza na vestimenta, nos adereços e na postura, em uma cadeira igualmente pomposa em um espaço ao ar livre. Embora tudo que venha a ser “sinal de pobreza” seja relativo, podemos nos utilizar dos estereótipos básicos que se referem a esta questão para verificar se identificamos alguns deles nesta imagem, porém o que vemos é simplesmente é uma senhora sentada em uma cadeira.

Depois de minhas indagações procurando saber onde ela enxergava a pobreza na imagem, ela apenas disse, sem conseguir me responder: não sei, eu vejo a pobreza, o que mais fica para mim é a pobreza.

Mas o que realmente direcionou esta pessoa a esta análise? Mais que legítimo pensar, neste caso, que algo na fotografia a levou a esta conclusão. Talvez o único símbolo dotado de significados negativos compartilhados pela sociedade em que vivemos, no caso do Brasil e sua conjuntura específica, e que a levaria a chegar a tal ponto de vista, é o fato de que esta senhora sentada na cadeira é negra.

O conceito histórico e cultural associado à cor de pele negra neste país a levou a fazer esta leitura da imagem e a fez ver justamente o contrário do que a imagem demonstrava.

Ao construir esta imagem com todos os elementos de composição que ela nos coloca, o fotógrafo quis passar uma mensagem justamente oposta a da leitura que foi realizada. O fotógrafo está quase gritando sua opinião a respeito da riqueza, da dignidade, da beleza e da força daquela personagem, que representava não somente ela naquele momento, mas também toda uma “nação” de africanos que vieram e afro-descendentes que nasceram no nosso país.

Esta foto foi captada por Pierre Verger entre 1946 e 1962 e a personagem é Dona Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, importante yalorixá do famoso terreiro Opô Afonjá de Salvador, Bahia.

Se o evento tivesse ocorrido em algum outro lugar ou país, talvez a professora dissesse: “Eu vejo uma rainha”.

Se me pareceu importante evocar este acontecimento, logo de início, é porque ele é muito representativo do que estará sendo tratado no decorrer de todo este trabalho: o olhar.

Este é um bom exemplo das várias relações que estão envolvidas na observação e leitura de uma imagem, ou seja, de um lado temos o fotógrafo e seu olhar sobre o objeto a ser representado imprimindo um ponto de vista ao captar a imagem e, de outro, temos um espectador que fará uma leitura desta, que poderá ou não coincidir com a do fotógrafo. Além disso, temos a imagem que aparece através de uma técnica específica de representação.

De modo geral, quando falamos em imagens, sejam elas estáticas (como, por exemplo, a pintura e a fotografia) ou em movimento (filme e vídeo), existem várias formas de análises específicas, e várias teorias e autores que procuram dar conta das diversas questões que este tema suscita dentro desta divisão.

Quando se trata de imagens estáticas, como a fotografia, alguns autores que são sempre referência nas pesquisas da área vão trabalhar suas teorias em torno de temas importantes - a produção ideológica do aparelho fotográfico e a idéia de verdade que ele imprime sobre a imagem que produz (Machado, Beceiros); aspectos mais sociais dos usos da imagem (Freund) seus usos antropológicos (Mead, Bateson, Colier); categorias mais filosóficas da imagem como (Barthes, Sontag, Aumont e Dubois) e assim por diante.

Os questionamentos contidos neste texto, estão baseados em abordagens que privilegiam a compreensão filosófica e cultural das imagens e que, neste sentido, são analisadas como inseridas em um profundo e complexo emaranhado de significados, que marcam tanto o autor como a técnica utilizada.

Isto quer dizer que este procedimento coloca as imagens principalmente como resultantes de um processo cognitivo, fruto da relação do sujeito com mundo e, sendo assim, inseridas em uma experiência social e cultural que fornece tanto modos específicos de olhar e perceber como de reproduzir tecnicamente esta relação na obra.

A imagem produzida por um autor concretiza externamente processos micro e macro sociológicos e culturais, interligados na construção de sua subjetividade. Esta construção está indicada tanto no que está (e como está) dentro do enquadramento da imagem, quanto no que é deixado fora dele.

Para podermos realizar uma reflexão inicial sobre as questões que se referem ao tema, a análise se dará de forma transversal, ou seja, sem se fazer diferenciações entre as imagens estáticas ou em movimento, de maneira a enfrentá-las como um todo, expondo assim algumas características em comum, que perpassam suas especificidades. O segundo procedimento é falar sobre o modo próprio de captação e reprodução de imagens fotográficas.

Focalizaremos o tema em dois segmentos interligados o **olhar** (o autor e sua subjetividade, seu contexto) e a **técnica** (linguagem) e, que estarão sempre se referindo a um único ítem: a **imagem** - o que é, para que serve, como se estrutura, a tradução de uma subjetividade e a recepção-percepção desta imagem.

1. A Imagem

A imagem é, entre outras coisas, uma expressão da relação do sujeito com a cultura e sua análise se dá, desta maneira, através do entendimento dos códigos, das diferentes formas de representação e dos significados que ela carrega dentro desta relação, se tornando assim uma das pontes possíveis para o entendimento do mundo que nos rodeia.

A imagem é também a representação de algo que está originalmente fora dela e, deste modo, ela recria uma outra realidade, dentro dos parâmetros e técnicas de sua representação. Ela não é uma realidade que existiria sozinha, mas que resulta de um processo de construção, de fabricação, que é, a princípio, humana. (Dubois 1994)

Sendo assim, poderíamos afirmar que a imagem de um objeto materializada em um suporte, depende da relação entre um agente e um contexto que atua produzindo um olhar específico. Carregado de uma intencionalidade, o olhar imprime através de uma técnica também específica embutida neste mesmo contexto, uma outra “realidade” que representa aquele objeto observado (concretamente em sua frente ou fruto da imaginação).

A imagem não escreve palavras, mas manda mensagens e se faz necessário saber ler ou ver a sua mensagem dentro da narrativa própria que ela carrega. A análise de uma imagem requer uma instrumentalização prévia a respeito dos elementos próprios de sua linguagem.

A imagem tem uma “gramática” própria que a estrutura e que define sua linguagem e que está em comunicação com termos datados. As “frases” contidas na narrativa de uma

imagem tem como componentes básicos para sua leitura, elementos como, por exemplo, a luz, as cores, o enquadramento, a composição, a profundidade de campo e as significações contextuais dos elementos que estão dentro do enquadramento.

Quando observamos estas fotografias do texto, ou qualquer outra imagem, nem sempre estamos acostumados a identificar estes elementos através dos quais a imagem está traçando sua narrativa.

Para explicar como foi captada a primeira imagem considerada uma pintura, Dubois reconta duas histórias muito utilizadas por estudiosos da história da arte, importantes para pensarmos em alguns elementos cruciais para esta questão da imagem: a história de sombras de Plínio e o mito de Narciso¹.

Plínio, em seu livro 35 da *Historia Naturalis*, dedicado à história da pintura, conta, que a origem desta vem do fato de se “*ter começado por delimitar o contorno da sombra humana.*” (Dubois 1994: 117)

Além disso, Plínio conta a fábula, ou o mito de criação da imagem, que se passa da seguinte forma: a filha de um oleiro de Sícion, se apaixona por um rapaz que está prestes a fazer uma longa viagem. No momento da despedida, para guardar a imagem do amante, desenha com carvão, o contorno de seu rosto iluminado por uma vela, que estava sendo projetado através de sua sombra, na parede. A materialização da imagem sobre um suporte (no caso, a parede) seria a captação, para permanência na ausência, de um objeto amado.



David Allan, A origem da pintura.



Caravaggio, Narciso.

¹ O autor conta ainda as histórias da caverna de Lascaux e o mito de Medusa para falar do assunto. *

O mito de Narciso, também muito conhecido, conta a história de um jovem que, ao olhar seu reflexo na água, se apaixona por ele mesmo.

De modo simplificado, pois são muitas as possibilidades de discussão a respeito, estas duas histórias ou mitos, colocam ao menos duas questões a respeito da imagem e sua composição que são importantes para sua compreensão: o olhar e a técnica.

2. O olhar

A separação entre o olho e o espírito é tão grande que Descartes, após a descrição geométrica e mecânica do ato visual e da fisiologia do olho, indaga: mas quem vê quando o olho olha? Quem vê o olho visto pelo pensamento? Quem vê na visão? Quem é o sujeito do olhar? (Chaui 1998: 56)

A história de Plínio nos mostra que para que ocorra a inscrição da imagem em um suporte, foi preciso um ato de paixão. Entre tantas coisas passíveis de serem observadas, algo chamou a atenção do olhar e, numa ação intencional, o autor fixou a imagem. Neste caso a intenção era a de guardar a imagem do ser amado na sua ausência, mas de certa forma, na maioria das vezes, quem pratica o ato de captação revela, nas imagens, suas atrações e simpatias (assim como o contrário conforme o tratamento que dá para a imagem).

O mito de Narciso discorre tanto sobre o espectador que se reconhece na imagem e que a observa através de sua interpretação, como sobre o olhar do autor que imprime na imagem algo que reflete ele próprio e sua visão de mundo. Em Narciso, a sombra é substituída pelo reflexo. (Dubois)

A imagem de Pierre Verger jovem, reproduzida no início deste texto, foi tirada por ele mesmo através do reflexo de sua imagem no espelho, trazendo junto com o mito de Narciso este *jogo de espelho no universo da representação*. (Dubois 1994: 143)

Essa sombra que estás vendo (por mais de uma vez, Ovídio designa o reflexo como sombra), é o reflexo de tua imagem. Ela nada é por si mesma, é contigo que pareceu, que persiste, e tua partida a dissiparia, se tivesses a coragem de partir. (Dubois 1994: 146)

Três pontos são importantes para o entendimento de uma imagem.

O primeiro se refere ao autor que, ao produzir uma imagem, imprime algo que se refere a ele, ao seu olhar sobre o objeto, mais do que ao objeto em si. Ele reproduz o seu ponto de vista e encontra no objeto algo que ele busca, vendo naquele objeto o encontro desta busca. Em última instância, encontra a si mesmo no objeto. Justamente nesta impressão dele mesmo através do objeto ou cena captados é que ele usa esta linguagem própria da imagem e traduz nela seu olhar constituído dentro de sua trajetória de vida.

Um segundo ponto importante é a linguagem própria da imagem e uma terceira abordagem para a análise recai sobre os elementos contidos na imagem como “*enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido.*” (Aumont 1993: 248)

Um primeiro passo para entendermos estas questões que o tema da imagem nos coloca é a compreensão dos processos anteriores à objetivação da imagem a ser analisada, mais precisamente, me refiro aqui ao processo de construção do olhar, ligado aos aspectos fisiológicos, psicológicos e culturais.

Isto quer dizer que para que a imagem possa ser concretizada em um suporte, é preciso que antes, algo chame a atenção de seu autor e este queira transformar “o algo” em imagem. Este algo chamou atenção porque as experiências e o conhecimento do autor, além da maneira como este se relaciona com o que o rodeia, fizeram com que o percebesse como significativo.

O conhecimento na Filosofia é concebido através da ação de diversos processos integrados de fenômenos como a percepção, a memória, a imaginação, a linguagem, o pensamento e a consciência e estes formam o olhar sobre o mundo. (Chauí 1997)

Os principais componentes, dentro de algumas correntes filosóficas, como o empirismo e o intelectualismo, sobre o conhecimento empírico, ou sobre a maneira como nos relacionamos e enxergamos o mundo são a sensação e a percepção.

Se nas teorias da Filosofia que se desenvolveram até o século XX a sensação e a percepção eram termos distintos, a partir deste, com as contribuições da fenomenologia de Husserl e das teorias da Gestalt, chegou-se à conclusão de que não há diferença entre a sensação e a percepção, pois sentimos e percebemos “*totalidades estruturadas dotadas de*

sentido ou de significação.” (Chauí 1997: 121) E mesmo quando a imagem é apresentada uma forma incompleta, a percebemos de forma completa.

A percepção envolve nossa vida social, isto é, os significados e os valores das coisas percebidas decorrem de nossa sociedade e do modo como nela as coisas e as pessoas recebem sentido, valor ou função. (Chauí 1997: 123)

Podem ser variados os sentidos da palavra conhecimento, mas o importante para nós é aquele que traz o conhecimento como a relação do sujeito com o mundo. Esta relação do sujeito com o mundo acontece de maneira integrada e circular e traduz o modo como o sujeito se posiciona no mundo. Ao mesmo tempo em que o mundo é fonte de conhecimento, a forma como o vemos é o que direciona o nosso conhecimento e quem pontua a forma como olhamos o mundo é a nossa integração com ele.

A relação dá sentido ao percebido e ao percebedor, e um não existe sem o outro. (Chauí; 1997: 122)

Na Filosofia há uma grande discussão a respeito do olhar nesta relação e que envolve pensadores, que vão desde Descartes até Merleau-Ponty, passando por, entre outros, Hegel, Giordano Bruno, Leonardo da Vinci e Foucault².

A Filosofia desde seu início, ao tentar compreender a questão do olhar, formulou duas possibilidades: *ou a visão depende das coisas (que são causas ativas do ver), ou depende de nossos olhos (que fazem as coisas serem vistas).* (Chauí 1998: 40)

Quanto ao aspecto fisiológico, alguns autores se preocuparam em definir com profundidade os mecanismos físicos do olho para que possamos ver algo. Segundo Aumont, estes autores incluem estudiosos da física, filósofos, teóricos e artistas como

² Dentre os questionamentos percorridos pela Filosofia referindo-se a esse tema, alguns podem nos interessar diretamente, como: a relação entre o olho e o olhar, ou a separação entre o olho e o espírito; os olhos estando no limite entre a materialidade e a espiritualidade (podemos dizer entre a natureza e a cultura?); *a vista é o mais espiritual dos sentidos* (Giordano Bruno - podemos dizer o mais cultural?); o olho é capaz de elaborar e ver coisas muito além do visível (de enxergar o que não se pode ver, de atribuir sentido e valor para o que olha); a passagem da percepção ao juízo; *quem é o sujeito do olhar; a visão se faz no meio das coisas e não de fora delas; proeminência do Desejo que leva o ver a se transformar em ação de ver* (Giordano Bruno). (Novaes 1998 :18)

Euclides, Alberti, Dürer, Leonardo da Vinci, Descartes, Berkeley, Newton, Helmholtz e Fechner. (Aumont 1993: 17)

O ato de olhar, como ato objetivo (de processos biológicos estruturais) e subjetivo (percepção), depende basicamente de dois movimentos externos e dois internos ao ser humano.

O que ocorre para a constituição de imagens, e que é externo ao ser humano, é a necessidade de emissão luz e do fenômeno da sua reflexão sobre os objetos e sobre a retina do olho³.

Um dos movimentos internos é físico, ligado à mecânica do aparelho óptico, portanto ligado a um órgão do corpo humano responsável pela visão e que tem um princípio de funcionamento de reação à luz (e conseqüentemente de captação de imagem e de objetos), guardadas as devidas proporções, igual para todos.

O olho é um globo aproximadamente esférico, de diâmetro em torno de dois centímetros e meio, revestido por uma camada em parte opaca (a esclerótica), em parte transparente. É esta última parte, a córnea, que garante a maior parte de convergência dos raios luminosos. Atrás da córnea encontra-se a íris, músculo esfíncter comandado de modo reflexo, que delimita em seu centro uma abertura, a pupila, cujo diâmetro vai de 2 a 8 milímetros aproximadamente.

(...) Enfim, a luz que atravessou a pupila deve ainda atravessar o cristalino, que a faz convergir mais ou menos. O cristalino é, do ponto de vista óptico, uma lente biconvexa, de convergência variável; é a esta variabilidade que se chama de acomodação. (Aumont 1993: 19, 20)⁴

Aumont descreve como o aparelho ótico reage à luz para certos fenômenos como a percepção da luminosidade, da cor, das “bordas visuais”, e também sobre como o tempo atua na percepção, os movimentos oculares como “qualidades do aparelho perceptivo” e também outros mecanismos um pouco diferenciados como a percepção do espaço, a noção de profundidade e os gradientes de textura.

³ Detalhe importante é que a retina e o cérebro são formados pela mesma estrutura celular, sendo a da primeira uma *expansão diferenciada* da outra (Bosi 1998: 65). Para alguns, ver também é pensar.

⁴ Para uma descrição completa do sistema óptico e mais as transformações químicas e nervosas deste processo, assim como as reações do olho para a luminosidade, cor, bordas visuais, percepção de espaço, profundidade e movimento, entre outros, ver Aumont 1993 e Arnheim 1989.

O outro movimento interno, o mais importante para os processos aqui estudados, é entendido como o direcionamento, o recorte da “realidade” realizado por este olho, e que é subjetivo, portanto variável e depende de quem olha por trás do olho.

Este olhar por trás do olho, que se constitui em relação ao seu contexto, seleciona, recorta, focaliza, direciona e se posiciona perante o objeto enquadrado, segundo as possibilidades oferecidas dentro de condições datadas. O autor se posiciona objetivamente, através de uma postura física (se abaixa, se levanta, fica de lado, sobe em aparatos etc...) e subjetivamente, através de uma postura de tratamento para com o objeto. Tratamento de respeito ou desrespeito, de valorização ou desvalorização, de admiração, de exaltação, de repulsa etc...

Olhamos e captamos as imagens porque algo nos chama a atenção, e nos chama a atenção por algum motivo especial. Isto está ligado, como já foi dito antes, à constituição da subjetividade do autor. Dentre tantos objetos que poderiam ser focalizados pelo olhar, algo sensibiliza mais do que outras coisas, pois os sentidos dos símbolos em questão fazem com que ele se detenha nesta imagem e se posicione perante ela.

A interpretação própria sobre o mundo recorta a realidade e focaliza o objeto. A “realidade” é vista, recortada, interpretada e incorporada através dos olhos tendo seus movimentos guiados por essa base contextualizada.

Com o espectador também ocorre processo semelhante ao ver uma imagem, mas dependendo da técnica de representação, entram em cena outros desenvolvimentos particulares, como vamos ver mais adiante quando tratarmos o problema do referente na fotografia.

Existe neste processo o que se coloca como intencionalidade e interesse, no direcionamento deste olhar que tanto recebe estímulos quanto procura por eles, segundo o código de significados datados.

O ato de olhar significa um dirigir a mente para um “ato de intencionalidade”, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos. (Bosi 1998:65)

O que queremos dizer é que dentro de um trabalho de um autor que produz imagens, para onde ele olha, o que seleciona para olhar e o significado que isso tem para ele, é subjetivo, portanto diferente para cada indivíduo, e está ligado ao que alguns filósofos

chamam de alma, espírito, ânima, o que anima a pessoa que olha, o que esta dentro dela como desejo, como interesse dentro de uma escala hierárquica de valores e intenções constituídos conforme seu posicionamento dentro de um contexto específico. Mesmo sendo subjetivo e às vezes único, está posta neste processo a relação do sujeito com o que se passa em âmbitos maiores e exteriores a ele.

3. A técnica

O mito de Plínio nos traz também a questão da técnica. É preciso que haja um conjunto de elementos para que seja possível a reprodução ou criação de uma imagem, e que varia segundo a técnica.

Em se tratando de imagens, na maioria dos casos, como no mito, é preciso a luz que evidencia o objeto, um lugar para se fixar este objeto, uma relação espacial entre a fonte luminosa e a parede-tela que projeta a sombra do referente (em alguns casos esta sombra só existe na presença do referente), e para guardá-lo existe um sistema de inscrição que visa inscrever o corpo, existindo ainda uma ferramenta de inscrição e alguém que faz o gesto da inscrição. (Dubois, 1994: 120-122)

A técnica nunca é neutra, ela imprime e impõe uma forma de representar que reflete também o contexto de uma época e a linguagem visual datada, que tem suas características próprias e que também, assim como o autor, não se comunica e não se desenvolve descolada deste contexto em que está inserida.

Podemos perceber isso claramente, por exemplo, com a *perspectiva artificialis*, que foi um método de representação bidimensional inventada por Leo Batista Alberti na época do Renascimento. O método consistia em representar o real o mais fielmente possível e o processo deveria apresentar uma imagem que fosse muito parecida com a que o olho humano é capaz de formular do real através de seus mecanismos de funcionamento. A figura continha uma perspectiva que propunha um “centro visual” como um ponto fixo.

Sabe-se hoje, porém, que todos os sistemas perspectivos são relativos e condicionados historicamente, de forma que a perspectiva central do Renascimento não é senão uma decorrência de uma concepção de espaço e de certos deslocamentos gnosiológicos que se processavam na época.(Machado 1984: 66)

A perspectiva central, com sua espacialidade estendida ao infinito, corresponde a um período em que o pensamento conceitual rompe com a visão aristotélica do mundo, abandonando a noção de um cosmos edificado em torno da Terra e desenvolvendo dessa forma um conceito de infinito cujo modelo já não é mais Deus, mas a própria natureza material onde se move o homem. (Machado 1984: 70)

Um outro exemplo pode ser encontrado nos usos da cor azul ultramarino nos quadros da Renascença, já que, depois do ouro e da prata, era a cor mais cara e mais difícil para se utilizar. Quanto mais azul ultramarino de boa qualidade eu determinasse que o pintor utilizasse, mais rico eu demonstrava ser. Esta cor também tinha associada a ela uma idéia de “exotismo e perigo”, e tanto o pintor quanto o público estavam cientes deste significado e que a presença dela valoriza ainda mais o quadro e a pessoa que o encomendava. (Baxandall 1991)

O que é representado e como é representado, assim como a leitura que se faz da imagem, se relacionam com um padrão de época que se traduz em códigos de percepção e expressão dos símbolos.

Em se tratando de imagens fixas como, por exemplo, no caso da pintura, a narrativa do olhar passa pelo estilo do pintor, que demonstra sua compreensão do mundo através das mãos, que, informadas por seu olho-olhar, traduzem em pinceladas a marca de sua intencionalidade, que, por sua vez, revelam, entre outras coisas, seu contexto ou os padrões culturais de representação e de comunicação. O contexto social ou cultural historicamente datado favorece *o desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais característicos, que se transformam por sua vez em elementos claramente identificáveis no estilo do pintor* (Baxandall 1991: 9). O objeto examinado transforma-se em uma ponte para entendermos sua relação com as idéias de seu tempo, a relação de seu autor com sua cultura.

Isso pode ser aplicado também à imagem como documento (se pensarmos nas imagens produzidas pelas expedições dos viajantes no Brasil, por exemplo), pois por mais “científica” que possa ser, tem alguém que a produziu e que também participa do conjunto subjetividade-contexto.

3.1 Uma técnica de captação de imagens: a fotografia.

Barthes sentencia: sem referente não há fotografia; mas nós poderíamos completar: só com o referente, muito menos. (Machado 1984: 39)

A palavra fotografia significa escrita (grafia) da luz (foto), ou seja, é um mecanismo de registro da luz.

Segundo Arlindo Machado, o surgimento da fotografia foi possível através da combinação de dois processos diferentes: 1- a câmera obscura, muito utilizada por pintores, era uma caixa onde havia em um dos lados um furo por onde entrava a luz e assim projetava a imagem no lado posto e também a descoberta das “*propriedades fotoquímicas dos sais de prata*” e 2- os processos químicos de fixação da imagem. (Machado 1984: 30,31) A *perspectiva artificialis* também foi fundamental para tanto.

Porém, Machado atribui maior importância para o surgimento da câmera obscura do que ao processo químico. Já Barthes diz que quem inventou a fotografia foram os químicos e não os pintores. (Barthes 1984: 120)

A história da invenção da fotografia conta oficialmente que quem descobriu seus processos foram Nicéphore Niépce com suas tentativas litográficas, tendo registrado sua primeira fotografia em 1826; e Daguerre, pintor, que estudou os efeitos da luz e que aperfeiçoou os métodos de Niépce criando o daguerreótipo em 1839. Quando Niépce faleceu, seu filho e Daguerre prosseguiram explorando juntos a invenção. (Freund 1989)

Sabemos também que Hercules Florence já fazia suas experiências neste sentido em 1833, além do inglês Fox Talbot, que ficou conhecido em 1841.

A fotografia tem questões específicas ligadas tanto à natureza de seu suporte de imagem quanto à tecnologia aplicada à captação desta imagem (diferenças entre as câmeras utilizadas, por exemplo). Neste sentido, as questões mais exploradas são as do referente, do realismo da fotografia e do seu diálogo com a pintura (Dubois, Machado, Barthes, entre outros).

Segundo P. Dubois, a fotografia, no início de sua criação, tem sua referência de origem de geração de imagem, no real. Ela é uma impressão luminosa captada do real por um aparelho mecânico, portanto aparentemente sem a interferência do ser humano, e

impressa num suporte. Este processo traz a idéia de que o que se tem é o real, é a cena, por inteiro, exatamente como estava ocorrendo na frente da câmera .

Dubois ressalta que, quando nos referimos a qualquer tipo de imagem, devemos nos questionar a respeito da relação entre o “referente externo” e a mensagem contida na imagem. Isto porque no caso da pintura, a relação com o que está sendo representado pode ser apenas imaginária, mas, no caso da fotografia, “*existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico ‘presta contas do mundo com fidelidade’*. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular” (Dubois, 1990: 25)

Se o real não estiver na frente da câmera, não existe imagem, enquanto que na pintura, o que se materializa como imagem pode estar no imaginário. Mas a fotografia, apesar disso, também cria, através da intervenção do fotógrafo tanto na “arrumação” da cena como no recorte que faz desta. Ele cria uma outra realidade, contando a cena segundo seu ponto de vista.

Para analisar esta questão o autor coloca três teorias distintas a respeito: a primeira que trata a fotografia como “espelho do real”, a segunda que coloca a fotografia como transformação do real e a terceira que a traz como um traço do real.

De modo simplificado, o “espelho do real”, diz respeito às primeiras visões sobre a fotografia, no século XIX, que a encaravam como um *analogon* da realidade. O que estava na fotografia era a *imitação mais perfeita da realidade* e isso estava relacionado a sua técnica, uma vez que a imagem que ela produzia era fruto de um aparelho mecânico, capaz de ver até mais do que os nossos próprios olhos (no caso de estudo dos movimentos) e não tinha a interferência da mão do artista⁵.

A segunda teoria, que tem seu início já no século XIX, mas aparece com força realmente no século XX colocava, de modo resumido, que a fotografia não era neutra, mas sim produzia uma interpretação sobre a realidade, uma transformação do real. Esta teoria estava baseada em uma semiótica estruturalista que considerava a foto como “*operação de*

⁵ No final do século XIX, alguns fotógrafos através do pictorialismo, pretenderam provar o contrário desta teoria tentando transformar a fotografia em arte, onde manipulavam a imagem de várias maneiras para tratá-la como uma pintura. Isso foi feito em oposição a esta idéia de que a fotografia era um simples registro do real através de um aparelho mecânico e reações químicas.

codificação das aparências”. Ou seja, as imagens não poderiam ser o real pois elas eram bidimensionais e em preto e branco.

A terceira teoria reconsidera o referente, mas sem defini-lo como *analogon*. “(...) a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).” (Dubois 1994: 53)

Isto significa que, apesar de a fotografia não ser o real, ela está diretamente ligada a ele. Ela não o ignora mas não se confunde e carrega consigo um sentido cultural em sua construção.

O referente da fotografia é definido por Barthes como não sendo igual aos dos outros sistemas de representação e, sendo assim, as antigas classificações não podem ser aplicadas à fotografia, pois esta traz algo de novo que é o referente “real”.

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. (Barthes 1984: 114,115)

Sendo assim, Barthes define a imagem fotográfica como sendo portadora de duas mensagens: uma com código (escrita da fotografia) e outra sem código (análogo da fotografia).

Dubois trabalha algumas destas questões se baseando na semiótica onde explora, entre outras coisas, o “índice” em oposição ao “ícone” e ao “símbolo”.

O traço de base, o que fundamenta absolutamente a categoria, é portanto o da “conexão física” entre o índice e seu referente. (Dubois 1984: 62)

Entre as tantas possibilidades de análise que envolve a semiótica, vamos nos deter no entendimento, como já foi dito antes, de que é preciso ter um referente real para que a fotografia exista. Isto coloca uma relação direta de interpretação que engloba tanto o “real” que ela está representando como também a interpretação que o fotógrafo fez daquela cena,

personagem ou objeto e o modo como a imagem narra através de seus códigos e assim também para a leitura do espectador.

(...) como todo índice, a fotografia procede de uma conexão física com o seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto e o designa com o dedo por seu poder de extensão metonímica. É portanto por natureza um objeto pragmático, inseparável de sua situação referencial. Isso implica que a foto não é necessariamente semelhante (mimética), nem a priori significante (portadora de significação nela própria) – mesmo se, é claro, efeitos de analogismo e efeitos de sentido, mais ou menos codificados, acabam na maioria das vezes por intervir posteriormente.(Dubois, 1984: 94)

É na intersecção de vários elementos que a fotografia adquire sentido. O olhar do autor vê um sentido no que vai fotografar, a máquina fotográfica, que não é neutra, *impõe um arranjo* (Machado, 54) e a imagem, por sua vez, representa algo que está ligado ao referente, mas ao mesmo tempo não é ele e carrega consigo símbolos culturais envolvidos nesta representação.

Isto significa que, no caso da fotografia, sua narrativa é dada através da intencionalidade do autor e seu olhar seletivo, combinado com seu uso dos elementos de composição que a técnica lhe permite. Para onde ele está olhando, sua escolha do que fotografar, o que ele coloca em sua objetiva e como coloca, como se coloca perante seu objeto, o que ele edita e publica (e, para alguns casos, também o que diz sobre as fotos nas legendas e nos textos) assim como o uso que o autor faz da “linguagem fotográfica”, como o enquadramento, o uso da luz, o primeiro plano, o fundo, o recorte da cena, o extraquadro, as cores, a relação com as outras fotos do ensaio e assim por diante. Cada um destes itens ressalta, diferencia e atribui significados. Aliada a isso, cada elemento dentro do enquadramento tem um sentido ligado ao referente “real” e os símbolos que este “real” pode representar.

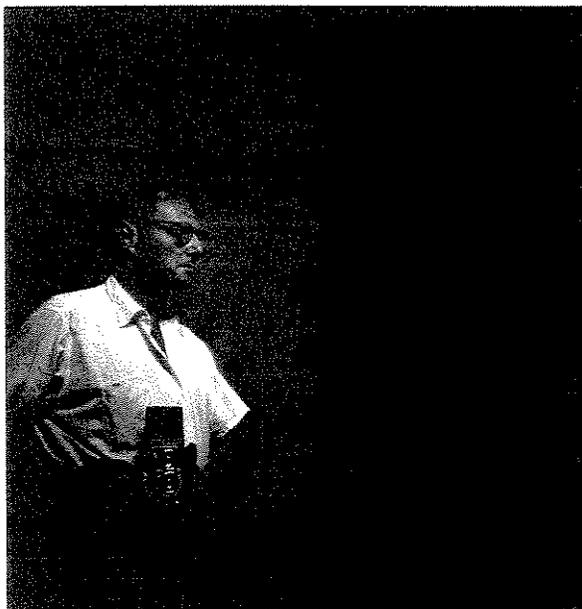
Uma outra questão importante é a da recepção da imagem. Quem vai ler uma imagem também está inserido em um contexto.

Se pensarmos em imagem fotográfica e antropologia, trabalhando com as formas de percepção e representação do “Outro”, procurando detectar quais os modelos culturais interpretativos dessa percepção e dessa representação, poderíamos questionar, além do contexto e da intencionalidade do olhar, a respeito de como a fotografia se inclui nesse

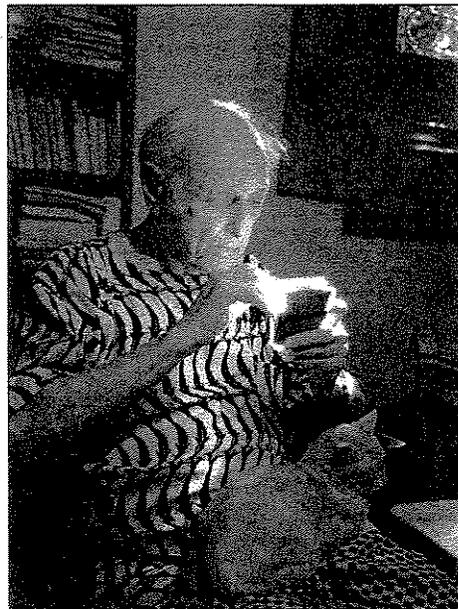
processo: o que se torna um objeto “fotografável” e como as imagens ajudam na construção de uma idéia sobre um “outro”⁶.

Um outro ponto importante para entendermos a obra de um autor é a sua trajetória de vida dentro de um contexto, denotando sua relação com este nas suas escolhas e ações.

4.Sobre trajetória de vida



Pierre Verger, autoportrait, Bahia, 1946



Pierre Verger, Bahia, Brasil, 1992 (Jean L. Pivin)

Estas imagens aparecem em alguns dos livros de Pierre Verger e, no que diz respeito a fotografias onde ele é o personagem central, são as que mais se repetem em sua obra.

Dentro desta condição, elas carregam, quanto ao suporte, o conteúdo e a composição desta inscrição imagética, uma aprovação do “objeto” nelas representado, a

⁶ Dentro da antropologia existe um campo de estudos, onde se constituíram muitas linhas e muitos objetos de pesquisa e várias formas de analisar o material imagético e que se chama Antropologia Visual. O campo do que se chama antropologia visual é ainda muito novo, mas a produção bibliográfica vem crescendo principalmente nas duas últimas décadas. Existem muitos trabalhos interessantes nesta área e em se tratando de fotografias algumas pesquisas são tradicionalmente citadas como as de John Collier Jr. (*Visual Antropology: photography as a research method*, 1967), Margaret Mead e Gregory Bateson (*Balinese Character: a photographic analysis*, 1942) e Paul Hockings (ed) (*The principles of visual anthropology*, 1975). Alguns autores têm sido também muito citados, mais recentemente, nesta área como Elizabeth Edwards, Melissa Banta e Curtis Hinsley, Allan Sekula, Jefferson Hunter, John Tagg, Susan Sontag, entre outros.

respeito do que estas imagens dizem dele mesmo, e de como elas são significativas de sua auto-representação.

Além desta observação, lado a lado, estas imagens também alinham indagações que pontuam certas áreas distintas, porém complementares, da ordem relativa à representação imagética e aos aspectos culturais envolvidos tanto na técnica desta representação como no olhar do fotógrafo e na interpretação da imagem.

Em uma exploração visual inicial, certas características destas figuras nos parecem óbvias: percebemos duas imagens, que tem um tamanho, uma forma, cores e suas variações de tons. No mesmo instante percebemos também que é uma superfície bidimensional, são fotografias e foram captadas em preto e branco.

Conseguimos fazer esta leitura porque temos propriedades físicas do aparelho óptico de captação de imagem e propriedades de um “aprendizado visual” que nos possibilitam fazer a distinção entre uma pintura e uma fotografia, entre uma imagem tridimensional e uma bidimensional, entre o que é “real” e o que é figurativo, enfim que nos permitem ler certas características que nos traduzem o que está na nossa frente.

Quase simultaneamente percebemos também, dentro da acomodação espacial da composição destas imagens em relação ao seu enquadramento que inclui certos elementos dentro da imagem, ao seu fundo mais escuro que destaca o elemento central e sua borda que dá o contorno ou os limites desta imagem, que estas fotografias colocam em evidência um personagem principal: Pierre Verger.

Uma focaliza Pierre Verger jovem, com uma camisa branca, óculos e uma máquina fotográfica. O ambiente, com pouca iluminação, destaca ainda mais a sua figura central.

A outra mostra Pierre Verger muito mais velho, vestido com roupas estranhas, que se parecem com uma bata e uma saia, sentado com algo na mão e um gato no colo, em um ambiente também não muito iluminado, mas que tem uma luz que vem da janela incidindo diretamente em suas mãos iluminando algo que ele segura.

A primeira fotografia foi tirada no ano em que Verger chegou à Bahia, 1946, acontecimento que deu uma nova direção para sua vida. Verger chegou com 44 anos, para passar um curto período de tempo, e acabou permanecendo no local por praticamente 50 anos. Algo chamou sua atenção neste local, mais do que os outros onde ele esteve. Esta foto de sua chegada, provavelmente tirada no hotel em que se hospedou na rua Chile, nos

mostra também uma curiosidade técnica: Verger, neste auto-retrato, embora pareça tentar dissimular o ato, captou com sua Rolleyflex, sua imagem no espelho.

A segunda imagem traz Verger aos 92 anos, em sua casa no alto da ladeira da Vila América, onde habitou por muitos anos, com seu gato Jean Jacques Rousseau no colo. Ele se apresenta observando seus negativos (preciosidades para Verger), e esta fotografia foi realizada por um outro francês que acabou por organizar um dos seus últimos livros.

Além da percepção de que estas imagens bidimensionais são frações do tempo e do espaço de uma cena tridimensional, captadas em um momento propício, a passagem secreta que trás um sentido importante para a ligação de uma foto com a outra não é apenas exposta através do processo facilmente identificado como fisicamente visível que aparece projetado tanto no envelhecimento do personagem como na troca de cenário e de roupas, mas é dado por entre os significados que estes símbolos nelas contidos, trazem como informações importantes da trajetória de vida que separa e une as duas fotos e, na minha opinião isso é o suporte para o entendimento de sua obra.

O que há entre a tomada de uma foto e a da outra e também antes e depois delas, é um espaço de experiências, tomadas de decisões, direcionamentos e de construção de uma imagem de si.

Mesmo nestas imagens de pouca luminosidade, os elementos nelas contidos deixam claro que não apenas Verger está em evidência, mas também a fotografia. Então são dois pontos centrais, em cada composição, que as unem profundamente e mostram também a síntese de uma vida: o personagem Pierre Verger e a sua ligação com a fotografia.

Verger aparece em ambas as fotos, se analisarmos do ponto de vista da ligação de uma com a outra, com um sentido de continuidade, de processo, de mudanças, de ponto de partida e de chegada. Até mesmo se pensarmos sobre a direção do olhar, da atenção dele nestes dois momentos, poderíamos encontrar esta continuidade, pois na primeira ele desvia seu olhar do espelho e olha para um outro lado, para o ainda desconhecido (que não é ele) quase que buscando encontrar algo (embora possa parecer apenas um truque para a foto no espelho) e na outra, ele olha fixamente para seus negativos, representando os símbolos que o encantaram e que ele encontrou naquele lugar.

A “fotografia”, aqui analisada neste mesmo sentido, aparece, na primeira imagem, simbolizada por uma máquina fotográfica localizada entre as mãos de Pierre Verger, presa

junto a seu corpo e mirando o espelho. Esta foto mostra exatamente o momento em que Verger capta esta imagem, pois seu dedo se encontra posicionado naquele instante no “disparador”, fazendo a pressão necessária para a obtenção da fotografia.

Na segunda fotografia, também como o resultado de um processo de continuidade, aparece o fruto do funcionamento desta máquina e de sua mirada para o objeto a ser recolhido que são os negativos entre suas mãos.

Se existem elementos que podemos dizer que supostamente separam estas fotografias eles se encontram justamente nesta trajetória percorrida entre a tomada de uma e de outra. Multiplicando por uma vida o tempo que levamos para observar as duas fotografias podemos imaginar as tantas outras imagens que poderiam compor este quadro. Sua época na França e suas viagens pelo mundo antes de se estabelecer na Bahia, a troca de um hotel por uma casa própria e a troca de seus trajes franceses para seus trajes africanos, não são meros adereços ou detalhes figurativos destas fotos, mas são ações significativas de sua trajetória.

Da mesma forma que a imagem fotográfica final, aquela que será vista por outras pessoas, precisa de um processo que contém várias etapas para se chegar até ela, como por exemplo, olhar para o objeto, selecionar o enquadramento, clicar, entrar no laboratório, retirar o filme da bobina, revelá-lo com as químicas certas, fazer o contato, ampliar as fotografias escolhidas em um bom papel, que pode ser fosco ou brilhante etc...; contar uma história também é passar por este processo e fazer a ampliação precisa das imagens escolhidas, entre tantas outras deixadas de lado, por diversos motivos.

Verger ampliou suas imagens através do mesmo elemento que possibilitou o aparecimento delas: a fotografia.

A escolha destas fotografias e de começar falando sobre fotografias não foi ao acaso, mas devido à importância, na vida de Pierre Verger, deste modo de expressão e representação imagética. Verger fez da fotografia um modo de vida tanto para sua sobrevivência quando para dar um outro sentido para sua trajetória.

A primeira e única⁷ vez que Pierre Verger escreveu um livro sobre ele mesmo, foi

⁷ Houve um segundo momento onde ele fez uma outra coletânea de suas fotos e que saíram no ano de 1993 em Paris, em um livro organizado pela Edition Revue Noire de Paris e pela Distributed Art Publishers de Nova York, através de Pascal Leon e Jean Loup Pivan (autor da segunda fotografia). O texto do livro é um resumo do *50 Anos de Fotografia*.

para contar os seus 50 anos de fotografia. Desta maneira, não foi qualquer versão de sua história que ele relatou ou ampliou, mas, precisamente, revelou os seus anos de captação de imagens fotográficas, fazendo recortes da vida, das cenas e das paisagens que lhe prendiam o olhar e também mostrou a objetivação de seu olhar sobre o mundo através deste modo específico de representação colocando para o público as imagens que produziu.

Não é de qualquer pessoa que estamos falando, mas de um personagem que privilegiou sua relação com o mundo através do olhar e da expressão deste olhar através da fotografia. E não é de um suposto olhar passivo que simplesmente observa o que está a sua frente que estamos nos referindo, mas de um olhar que busca informações e que interfere, recriando uma outra realidade ao enquadrar, recortar e guardar pedaços de vivências em forma de imagens. Este pedaço guardado do que no minuto seguinte já não existe mais, poderia assim ser revivido para sempre e também compartilhado com outras pessoas que não estavam presentes naquele momento onde ouve este recorte.

Verger tornou, no seu caso, este ato de reconstruir cronologicamente fatos da vida, muitas vezes escrito como um romance (o que favorece uma leitura lógica dos acontecimentos), também em um ato de mostrar cenas, objetos ou pessoas representativas dos caminhos tomados nesta trajetória. O leitor vê o que ele viu, ou ao menos o que ele selecionou de relevante (seja plasticamente ou como documento, entre outras modalidades), para ser recortado e capturado por suas lente.

Seu livro *50 Anos de Fotografia*, mostra, por exemplo, não sua vida em família, aliás nenhum elemento desta aparece nele (o que já é um dado relevante), mas sim sua vida de “olheiro do mundo”, de *voyeur* de tantos outros modos de vida muito diferentes do seu.

O que contar e o que mostrar, ou o que escrever no livro ou colocar na frente da lente de sua máquina fotográfica, são atos repletos de intencionalidade e que dizem ao menos três coisas importantes dentro de sua trajetória de vida: como quero ser lembrado, o que eu recorto do mundo e o que eu quero que vejam através de meus olhos.

Essa reconstrução do que foi sua vida até então, é também a reconstrução da formação de um olhar sobre o mundo, que se revela através das imagens e recortes que sensibilizaram seu olhar ativo e lentes precisas. A sua idéia sobre o que foi a sua vida, a imagem de si mesmo e a constituição de seu olhar, foram tomando contorno dentro desta trajetória de vida

A trajetória de vida⁸ é aqui entendida como escolhas e ações que tiveram reflexos, repercussões num determinado contexto datado que, ao mesmo tempo, influenciou essa própria tomada de decisões no decorrer do processo.

A vida não se coloca e não é tratada como um todo coerente, individual, com um sentido único, feita de uma trajetória reta e previamente calculada, nem como se ela se desse em uma sucessão de eventos lógicos e suficientes em si mesmos (Bourdieu, 1996b).

Verger apresentou em suas entrevistas e textos um sentido proposto para sua existência. A ordem cronológica e a ordem lógica fornecidas como história oficial revelam cenas e fatos selecionados pelos quais Verger gostaria de ser lembrado (Bourdieu).

Por outro lado, os outros entrevistados mostraram-me histórias criadas em cima do mito ou lenda que Verger se tornou em Salvador, como por exemplo, que ele era um velho feiticeiro e ranzinza que iria jogar um “ebó” em mim.

Sem dúvida, tudo isso tem um sentido e nem tudo é pura imaginação, mas *o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, cada um é único, e tanto mais difíceis de entender porque surgem sempre de modo imprevisto, fora do propósito, de modo aleatório* (Robbe-Grillet, citado in Bourdieu, 1996b: 76).

Sua trajetória de vida não foi um projeto de vida. Ela foi sendo delineada dentro de uma sucessão de eventos, segundo suas tomadas de posição, suas escolhas dentro do conjunto de possibilidades que lhe foram oferecidas em um *campo*⁹ específico ou outro, e que o ligam a outros agentes deste. Também está posta a relação com a estrutura interior e exterior a esse *campo* devidamente por ele reapropriado.

É um processo relacional, pois se estabelece a partir da relação do agente com outros posicionados no campo e com as mais diversas ordens de acontecimentos e é também por isso capaz de impor ou sofrer mudanças no decorrer do percurso. É uma

⁸ Pierre Bourdieu em *Raisons pratiques – Sur la théorie de l’action*, recentemente traduzido por Mariza Corrêa e publicado pela Pápirus, traz uma interessante discussão sobre o que se chama tradicionalmente de história de vida como um modelo de apresentação oficial de si, como um conjunto de acontecimentos de uma existência individual e a noção de trajetória de vida, “como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um agente (ou um mesmo grupo) em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes.” (p.81) O que Verger me apresenta é sua história de vida e meu trabalho é construir sua trajetória de vida.

⁹ Campo é uma noção definida por Bourdieu como “universos relativamente autônomos (...) nos quais profissionais de produção simbólica se enfrentam em lutas que tem por objetivo a imposição de princípios legítimos de visão e de divisão do mundo natural e do mundo social.” (Bourdieu, 1996b) 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 o do seu modelo de análise.

relação que se estabelece entre *as posições sociais (conceito relacional)*, *as disposições (ou os habitus)*¹⁰ e *as tomadas de posições, as “escolhas” que os agentes sociais fazem nos domínios mais diferentes da prática, na cozinha, no esporte, na música ou na política* (Bourdieu 1996b: 18) .

Além da obra em si, este trabalho trata também das condições sociais de possibilidade de aquisição de um ponto de vista, de conceitos produzidos em condições específicas. *É um ponto de vista teórico sobre o ponto de vista teórico* (Bourdieu 1996b:210).

Estas duas imagens de Verger, embora não estejam no livro *50 Anos de Fotografia* (nem essas e nem qualquer outra onde ele apareça), nos dão uma idéia geral desta trajetória e de posicionamentos que vamos aprofundar no decorrer dos capítulos.

¹⁰ *Habitus* é definido por Bourdieu como “princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, isto é, sua significação, mas também, inseparavelmente, sua orientação para o *por-vir*.” (Bourdieu, 1996a: 364) Em outras palavras “são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou atividades correspondentes do empresário industrial; mas também são esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e vulgar etc, mas elas não são as mesmas.” (Bourdieu, 1996b: 22)

Capítulo 2

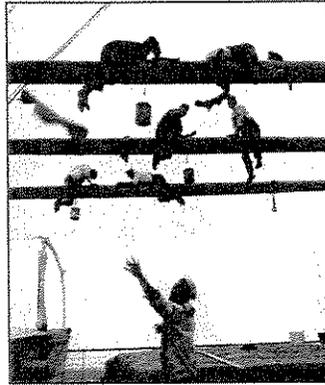




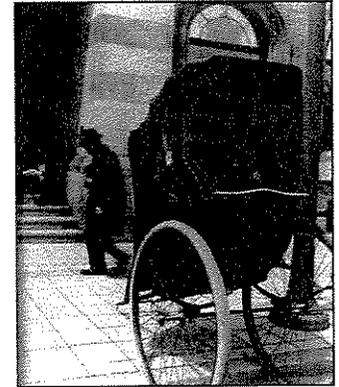
Capítulo 2
O interesse difuso:
Pierre Verger e a vanguarda francesa: transgressão e subversão.



Taiti, 1933



Tatsutamaru, 1934



Japão, 1934



Algéria, 1936



Vietnã, 1938



Vietnã, 1938



México, 1939



Peru 1942-44



Bolívia, 1946





Mooréa, Choupanas



Rimatara, Estátua



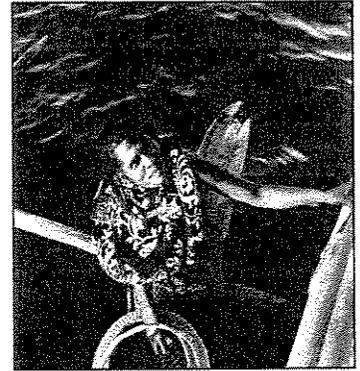
Rurutu, Vahinée trançando palma



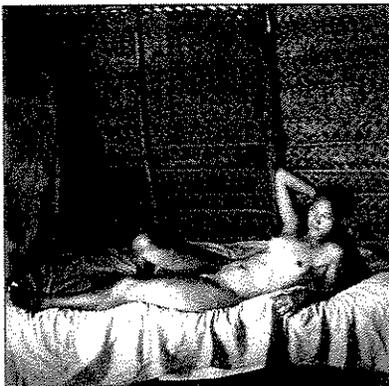
Rurutu, Mestiço Taitiano e Chinês



Rurutu, Vahinée



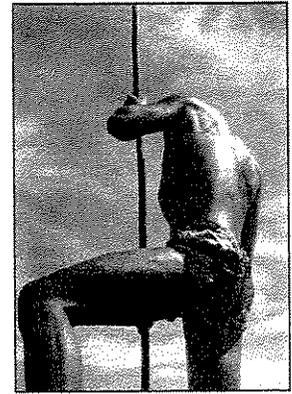
Rapa, Vahinée



Papete-Taiti



Papete-Taiti



Mooréa, Pesca de arpão (E.Huni)

* Todas estas fotografias foram realizadas entre 1932 e 1934



Capítulo 2 O interesse difuso.

Pierre Verger e a vanguarda francesa: transgressão e subversão

Já foi observado que o privilégio da experiência visual faz parte da tradição cultural francesa. De Descartes às digressões de Roland Barthes e Gilles Deleuze sobre a fotografia e o cinema, passando pela clássica análise de Sartre sobre o olhar, os franceses parecem ter dado forma especulativa àquele fascínio escópico que outro francês, Jacques Lacan, soube tão bem revelar na teoria psicanalítica. E é certamente significativo ter sido cunhado em francês o termo para designar uma modulação mais intensa da experiência de fascínio comum a todos os homens: voyeur, voyeurismo. (Muricy 1998: 399)

Un bon photographe est un voyeur un peu sublimé.(Verger citado in Garrigues 1990)

Este capítulo é uma reflexão sobre alguns fatores importantes para a construção do olhar de Pierre Verger, projetado primeiramente sobre o mundo e depois sobre a Bahia. Verger carrega, como já foi dito antes, elementos estruturais que pertencem a uma ordem social mais abrangente e que são constitutivos de sua subjetividade. Por esse processo seu encantamento pela Bahia, Verger objetivava uma série de questões já antes presentes na sua convivência com determinados grupos no contexto francês e que nos apontam em direção a questões fundamentais para aquela nação naquele momento. Isso não significa que ele não tenha se transformado ou que a Bahia não lhe tenha acrescentado ingredientes valiosos para sua vida; mas o fato de ter saído pelo mundo em busca de algo que lhe inquietava e de ter encontrado na Bahia o que inquietava sua busca está ligado a questões anteriores a Bahia. Se não fossem suas experiências na França, talvez Verger nunca teria chegado a Bahia e nunca teria achado um sentido em estudar as relações entre a África e a Bahia, a que se dedicou por tantos anos.

Sem incorrer em determinismos (ou em transporte puro de idéias), como já foi discutido antes, o intuito é basicamente dar ênfase a certos acontecimentos que foram relevantes para as atitudes tomadas por Verger. O objetivo é, a partir dos grupos aos quais Verger se filiou, entender o clima instaurado, o ar que se respirava em certo período; é discutir quais as idéias e posturas que prevaleceram durante certo tempo e em que medida

elas fizeram parte da construção da subjetividade e do olhar de Pierre Verger. Obviamente, nem tudo é exato e pontual e nem todas as opções que Verger fez foram retas, sem traços de ambigüidade, mas o importante é que possamos fazer uma reflexão sobre as idéias predominantes e sobre como os seus traços aparecem internalizados e objetivados nas atitudes, na fala e na obra de Verger, para podermos entender como ele estava “ajustando seu foco” sobre seus objetos e como seu interesse por um objeto específico foi ficando mais claro no decorrer do tempo.

Este capítulo levanta algumas pistas sobre essas questões, que estavam presentes em Verger quando de sua chegada na Bahia. Estaremos desenvolvendo principalmente os temas referentes ao que James Clifford (1998) denominou como uma “atitude geral surrealista” e que se concretizava em uma postura de transgressão das regras e subversão da realidade ditada.

James Clifford, pesquisando as relações entre a ciência social e a vanguarda (arte e literatura) no século XX na França, mostra-nos que o surrealismo e a etnografia mantiveram uma forte ligação através desta atitude geral surrealista que indicava uma “*orientação ou atitude moderna crucial em relação à ordem cultural.*”(Clifford, 1998:132)

Esta orientação ou atitude em relação à ordem cultural a que me refiro não pode ser claramente definida. É mais apropriadamente chamada de modernista do que de moderna, considerando como seu problema – e sua circunstância – a fragmentação e a justaposição de valores culturais. (...) A espécie de normalidade ou senso comum em que se pode colecionar impérios em surtos de alheamento, ou vagar rotineiramente em guerras mundiais, é vista como uma realidade contestada que deve ser subvertida, parodiada e transgredida.(Clifford, 1998:133)

O autor usa o termo surrealismo como uma designação geral de “*uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições – que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente.*”(Clifford, 1998:133) Segundo o autor, esta sua definição está baseada na de Susan Sontag que usa o surrealismo como “*uma difusa – e talvez dominante – sensibilidade moderna.*” (Clifford, 1998:175, ênfase adicional)

Essa sensibilidade moderna, que se propagou por vários setores da sociedade, é crucial para a compreensão de que as pessoas não precisavam se militantes do Movimento

Surrealista para estarem contaminadas por essa postura. Eram palavras de ordem da época que se insurgiam contra certa parcela da sociedade e talvez contra o espírito humano que concebia como uma realidade possível tanto as colônias quanto a guerra.

Para escapar desse ser humano, os surrealistas colocavam como alternativa a busca de outras formas de vida que poderiam ser encontradas tanto no mundo dos sonhos ou do inconsciente, quanto no “exótico”. Também eram valorizados os detalhes, pois havia uma percepção de que, se vista de um modo geral, a paisagem estaria estragada e poderia ser no detalhe que encontrariam algo novo. O novo também poderia ser encontrado nos objetos que descontextualizados adquiriam um outro sentido nas mãos dos surrealistas (ready-made), ou nas colagens que alinhavam realidades diferentes, que não se combinariam normalmente.

O exótico aqui adquiriu um sentido muito diferente daquele que dominava o século XIX, que se concretizava, por exemplo, nos cartões-postais das mulheres nuas da Argélia da França colonial. Segundo o autor, para a vanguarda da época, a África era o local de grandes inspirações, mais do que a Oceania e a América.¹¹

Isto sugere um segundo elemento da atitude etnográfica surrealista, a crença de que o outro, seja ele acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da mentalité primitive de Lévy Brhul, era um objeto crucial da pesquisa moderna. Diferentemente do exotismo do século XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um frisson temporário, de uma experiência circunscrita no bizarro, o surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada. Os outros apareciam agora como alternativas humanas sérias; o moderno relativismo cultural tornou-se possível. E como artistas e escritores se dedicavam, após a guerra, a juntar “pedaços” de uma cultura de novas maneiras, seu campo de seleção expandiu-se dramaticamente. As sociedades “primitivas” do planeta estavam cada vez mais disponíveis como fontes estéticas, cosmológicas e científicas (...) Para cada costume ou verdade locais havia sempre uma alternativa exótica, uma possível justaposição ou incongruência. (Clifford, 1998:136, ênfase adicional)

Voltaremos a todos estes itens com mais detalhes um pouco mais adiante.

Uma última observação é que obviamente as questões a serem apresentadas com relação ao período a ser estudado (entre – guerras) são sempre portadoras de posturas

¹¹ Outros autores especialistas em Surrealismo, como Alexandrian e Nadeau, sugerem que a Oceania era o grande sonho dos Surrealistas, mas a sociedade de modo geral se apaixonou pela arte africana.

ambíguas, pois, por exemplo, ao mesmo tempo que temos uma atitude rebelde contra a burguesia na época (além de termos a parte da burguesia que não compartilhava dessas idéias), alguns dos próprios “rebeldes” eram burgueses (o que pode, conforme o caso, ser significativo). Um outro exemplo é dentro da antropologia, que também compartilhava desse espírito, e não só contra a burguesia, mas também contra o Estado; no entanto, as viagens, as grandes expedições realizadas por antropólogos eram patrocinadas justamente por essas parcelas da sociedade. Alguns antropólogos eram coniventes com relação a esses setores, outros viravam críticos ácidos.

As fotografias do início do capítulo foram selecionadas com o objetivo de colocar uma pequena mostra da obra de Pierre Verger no período que antecede sua chegada à Bahia, para que possamos pensar sobre as características que marcavam seu trabalho nessa época. É claro que existem muitas outras fotografias que poderiam se associar a esse conjunto, mas não é possível a reprodução de todas neste local. Algumas veremos com mais detalhes, outras não farão parte da análise.

A obra fotográfica de Pierre Verger, de modo muitíssimo geral, até seus primeiros anos de Bahia, apresentava uma grande diferença de enfoque em comparação ao que veio a produzir depois; mas alguns traços Verger conservou em toda sua obra.

Uma primeira diferença era que seu olhar, ainda difuso, focalizava uma diversidade de temas e objetos, dependendo da ocasião, do trabalho ou da viagem que realizava. Verger ainda não tinha um tema concreto que perseguia exaustivamente, como no caso da Bahia. O seu envolvimento com as comunidades que fotografava, mesmo com muitas variações, também não se dava com intensidade que se observa posteriormente.

Uma outra diferença era que, antes de chegar ao Brasil, seu trabalho como fotógrafo estava ligado às viagens que realizava por conta própria (Taiti, por exemplo), aos trabalhos para jornais e revistas (Paris Soire, Match, Argentina Livre e Mundo Argentino) e contratos através dos quais trocava fotografias (geralmente para propaganda) por viagens (Companhie Transsahariene). Nesse período que vai até os seus primeiros anos de Brasil (embora seu trabalho para a revista O Cruzeiro siga por muito tempo), Verger não escrevia textos para suas fotos. Seu trabalho era exclusivamente de fotógrafo e muitas vezes sua produção era

utilizada como ilustração de empreendimentos como reportagens, por exemplo, fato que veio a se modificar quando passou a escrever livros e artigos sobre o Brasil e a África.

Também dentro dessa perspectiva, não estava embutido em sua produção um trabalho de pesquisa bibliográfica cercado o tema a ser explorado pelas fotografias. Depois de sua chegada ao Brasil, especializou-se em alguns temas concernentes a questões que envolviam o Brasil e a África e pesquisou durante anos para se aprofundar no assunto.

Estas fotos do início do capítulo, foram captadas em distintas etapas e com diferentes destinos e são representativas de tantas outras dentro dos temas que elas abordam. Mesmo sem nenhum elemento de ligação narrativa temática entre elas, podemos extrair, alguns traços que atravessaram quase toda a obra publicada de Verger (ao menos no Brasil), como por exemplo, o fato de que as pessoas em cenas de rua chamavam mais sua atenção do que paisagens ou arquitetura. Captar as pessoas no seu cotidiano, sem fazê-las posar para a câmera era uma prática constante, quase como se Verger quisesse ser invisível, para não chamar a atenção das pessoas, apenas observando sem interferir, um verdadeiro voyer. É importante acrescentar que a diversidade de lugares onde esteve fotografando, por um motivo ou por outro, representava um tema de fundo, que também o acompanhou em toda sua trajetória: a busca por modos de vida diferentes do seu. Essa busca por um modo de vida diferente e a contraposição ao seu estilo de vida burguês levou-o a se aproximar de outras possibilidades ou alternativas de vida.

As fotos efetuadas no Taiti entre 1932 e 34 fazem parte de sua primeira grande viagem para descobrir o mundo e representou um marco em sua vida. Essa viagem nos coloca questões importantes a serem exploradas; ela não foi realizada com o propósito de uma pesquisa, mas para tentar pôr em prática uma postura geral dos grupos, com os quais convivia em sua época, que levava a uma quebra de barreiras e tabus, a uma inversão da ordem social e busca de liberdade - era como se esses locais permitissem a concretização desses sonhos.

A Polinésia Francesa, região onde se encontrava o Taiti, era uma colônia da França, o que estabelecia uma relação de poder que lhe colocava um rótulo pelo fato de ser francês. Por outro lado a Oceania era “o lugar” dos sonhos para os Surrealistas, que justamente eram os portadores da rebeldia contra tudo e contra todos; rebeldia essa também presente em

Verger e que o impulsionou para a sua viagem a fim de realizar o sonho que compartilhava com os seus amigos. Foram as fotos captadas nessa viagem que levaram Verger até o Museu de Etnografia do Trocadéro, outro grupo de influência significativa em sua vida; essas fotos também o conduziram ao seu primeiro trabalho como fotógrafo para um jornal.

Para resumir, no decorrer deste período em que morou na França, Verger estabelece um conjunto de relações e ocupa posições em áreas específicas que o impulsionaram a tomar determinadas decisões. Essas posições foram sendo ocupadas, segundo Verger, “por acaso” e não por um projeto calculado. Verger, no período entre-guerras (1918-1940), aproxima-se de dois grupos de fundamental importância para suas tomadas de decisões: determinados grupos dentro do Movimento do Surrealismo (o *Bande à Prévert* e *Le Groupe Octobre*) e a comunidade do Museu de Etnografia do Trocadéro (principalmente através de Alfred Métraux), sendo que esses dois grupos também mantinham uma ligação entre si.

A relação da França com as colônias era também um dado importante para a época.

Não vamos encontrar em Verger, por exemplo, um militante de movimentos ou um produtor de fotografias que poderíamos classificar dentro de uma estética surrealista, (ao menos as que conheço) mas podemos notar claramente uma postura perante a vida, assimilada durante uma estreita convivência com o grupo surrealista.

O método de trabalho que Verger desenvolveu depois de começar a estudar e escrever sobre a Bahia e a África (mesmo negando ser um antropólogo) e suas tantas participações na organização de museus também carregam semelhanças com a metodologia desenvolvida pela antropologia na França.

1. O papel do Surrealismo

O Surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas como num sonho. (Alexandrian 1976:52)

A Primeira Guerra Mundial foi um acontecimento trágico que marcou negativamente o mundo todo e que deu início a um período de profundas crises que se estenderam por longos anos. O entre – guerras, de modo geral, foi um período marcado pela miséria, não

apenas material, mas em todos os sentidos possíveis da vida cotidiana. Todas as estruturas estavam abaladas, inclusive a confiança depositada nos regimes vigentes.

Um regime incapaz de disciplinar suas energias para outra coisa que não o enfraquecimento e a destruição do homem foi à falência. Falência igualmente das elites que em todos os países aplaudem o massacre generalizado, engenhando-se para encontrar medidas capazes de fazê-lo perdurar. Falência da ciência, cujas mais belas descobertas residem na qualidade nova de um explosivo, ou no aperfeiçoamento de alguma máquina de matar. Falência das filosofias, que não vêem no homem nada mais que seu uniforme, e que se engenam em dar-lhes justificativas a fim de que não se envergonhe da função que o mandaram desempenhar. Falência da arte, que nada mais serve que propor a melhor camuflagem, falência da literatura, simples apêndice ao comunicado militar. Falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora. (Nadeu 1985:15)

O período entre-guerras na França foi sustentado por derrotismos, frustrações, dificuldades e também por acontecimentos sociais, políticos, científicos e filosóficos importantes. O Movimento do Surrealismo foi um desses acontecimentos que, embora marcado pelo sentimento negativo do pós-guerra, trouxe um novo ar, para o clima irrespirável da França da época.

Mesmo para os que não eram militantes do movimento, como era o caso de Pierre Verger (apesar de muito próximo dos surrealistas), constituiu-se na época o que James Clifford (1998) chamou de uma *atitude geral surrealista*, que tomou conta de vários setores da vida social. Essa atitude caracterizava-se basicamente pela revolta contra tudo e contra todos e pela profunda vontade de subversão da realidade.

Cada parcela da sociedade aproximou-se e apropriou-se dessa atitude surrealista de várias formas, dentro de sua especificidade, outras não compartilharam de seus valores. É este Movimento que iria propiciar uma certa visão de mundo que Verger traz ao chegar no Brasil.

Segundo Ferdinand Alquié (1977), o Surrealismo não tem uma teoria acabada ou um núcleo filosófico claro, nem normas e regras determinadas, para que se possa apresentar uma definição imediata do que era o Movimento.

Pode-se dizer que o Surrealismo é um conjunto de pensamentos, atos e tomadas de posições, fruto de um grupo ativo e de suas produções. O Movimento configurou-se como um catalisador de novas posturas perante a realidade ditada. Através de suas produções e ações, o Surrealismo tanto provocou uma profunda mudança no olhar sobre o cotidiano com seus questionamentos, quanto trouxe consigo um novo enfoque, uma forma diferente de pensamento, sensibilidade e ação.

Se o surrealismo repousa sobre um dogma, é sobre o “da revolta absoluta, da insubmissão total, da sabotagem em regra.” (Nadeau 1985: 118)

O Surrealismo utilizava-se do mundo das artes para suas manifestações, mas não era um movimento especificamente estético. É relativamente comum a associação do Movimento somente com a arte, pois era através dela que o grupo se colocava de forma mais concreta; no entanto, o Movimento se propunha principalmente a questionar a concepção de “homem” em relação a todas as suas vertentes (com ele mesmo, com a sociedade e com o mundo) e sempre se posicionava política e moralmente perante essa questão.

O Movimento manifestava-se através de uma linguagem, que na maioria das vezes era plástica; seu perfil de ação, porém, focalizava-se na revolta contra a realidade imposta pela sociedade e na tentativa de subversão da mesma, para que o homem pudesse ser livre das normas e assim buscar ser o que realmente era. Nessa tentativa desesperada de derrubada das normas, utilizavam-se de dois modos de expressão diferentes, como a linguagem plástica e a poética, conseguindo que elas se tornassem uma só: “Colocou a poesia no centro de tudo, servindo-se da arte para a tornar visível” (Alexandrian 1976: 7). Dois modos de expressão talvez complementares, ou ilustrativos um do outro, fundem-se para expressar a mesma mensagem.

Apollinaire mostrou-lhes que o poeta deveria ser sempre cúmplice do pintor, seu aliado infalível na conquista do desconhecido. (Alexandrian 1976: 30)

Para compreender os artistas surrealistas é preciso saber que todos eles consideravam a arte não como um fim em si, mas como um meio de

valorizar o que demais precioso, mais secreto e mais surpreendente há na vida. Eles não pretenderam ser nem artesãos nem estetas: apenas inspirados e jogadores. (Alexandrian 1976: 8-9)

O Surrealismo formou-se em Paris oficialmente em 1924 e depois se espalhou, com grande força e entusiasmo, pelo resto do mundo. No decorrer do tempo, outros grupos estrangeiros agregaram-se e deram grandes contribuições, como os belgas (embora, em um segundo momento, os franceses e os belgas não mais entraram em acordo).

A idéia de grupo é uma característica importante para o Surrealismo, pois essa noção era o motor do Movimento. O grupo produzia as revistas, as exposições, os manifestos. Era nele que se dava o encontro e o desencontro de personagens como André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Eluard, Ernest, Péret, Baron, Crevel, Desnos, Morise, Salvador Dalí, entre outros (Alquié 1977 : 452)

Dentre esses, foi André Breton quem mais contribuiu para o desenvolvimento e para a manutenção do Movimento. Breton definiu uma linha de conduta para o Surrealismo e procurou manter, apesar de todas as dificuldades, a coerência de seu pensamento e a união das pessoas em torno de suas idéias.

André Breton e Philippe Soupault que viriam a fundar o movimento oficialmente em 1924, juntamente com Louis Aragon, conheceram-se por volta de 1917 através de Guillaume Apollinaire, poeta e crítico de arte de fundamental importância para aquele momento.

Breton nessa época fazia o curso de medicina com Louis Aragon. Os três amigos eram fortemente influenciados por Apollinaire, Rimbaud, Lautréamont, Jacques Vaché, Pierre Reverdy e Paul Valéry (este último foi quem deu o nome de *Littérature* para a primeira revista publicada pelos três amigos).

O horror da guerra deixou profundas marcas em Breton, Aragon e Soupault que não queriam mais compartilhar nada com uma civilização *que perdeu sua razão de ser*. A postura que adotaram estava endereçada a *todas as manifestações desta civilização*. (Nadeau 1985: 15).

Antes de André Breton e do Surrealismo consubstanciado de forma mais concreta, o Movimento já tinha alguns sinais, que os próprios integrantes denominavam como

precursores, como a arte visionária, a arte primitiva e a arte psicopatológica e também o cubismo, o futurismo e o dadaísmo. As obras e seus autores selecionados como precursores tinham em comum o fato de subverter, em seus trabalhos, a ordem do real.

Subverter, segundo o dicionário Aurélio, significa, entre outras definições, revolver; voltar de baixo para cima; destruir; aniquilar, derrubar, arruinar; perturbar; transtornar, desordenar; perverter, corromper; revolucionar.

A subversão da realidade, que oprimia o ser humano e impedia que ele fosse o que realmente deveria ser, era a postura mais clara e predominante do Surrealismo.

Para libertar o espírito era preciso derrubar tudo que o quisesse aprisionar, tudo que ditasse uma ordem. Sendo assim, todas as questões ligadas às coisas já estabelecidas, como regras sociais, etiqueta, regime político, moral, arte, razão ou bom-gosto deveriam ser verdadeiramente perturbadas, desorganizadas e até mesmo arruinadas pelo Movimento.

O Surrealismo acreditava na existência de uma outra realidade, superior àquela em que se encontravam, onde se escondia o que havia de verdadeiro no ser humano, onde a lógica vigente e a razão predominante não exerciam nenhuma influência e onde o homem guardava o que ele realmente era, livre de tudo que estava já pré-estabelecido. Todas as tentativas do movimento eram direcionadas à inversão da ordem lógica (racionalismo), da ordem moral e das convenções sociais.

Segundo Jorge Coli (1994),

Na realidade, trata-se de uma oposição à burguesia, à sociedade, por uma exigência extrema de honestidade para consigo mesmo, traduzida pela recusa a toda sedução que esteja contida neste mundo. Trata-se de conservar incólume uma pureza primordial para reencontrar a liberdade, esmagada pelo mundo exterior (1994: 3)

Conservar-se puro para reencontrar a própria liberdade é o ponto de partida do surrealismo do Primeiro Manifesto: o mundo esmaga a liberdade que poderia ser.(1994: 4)

Essa realidade superior, onde a liberdade estaria esperando para ser tocada, poderia ser, por exemplo, o inconsciente. Os Surrealistas conheciam as teorias de Freud sobre o

inconsciente e por isso a psicanálise despertou o grande interesse dos mesmos, que permaneciam inquietos quanto à questão da relação entre o inconsciente e a realidade sem amarras externas.

Existia uma grande vontade de explorar o mundo do inconsciente e por conseqüência o mundo dos sonhos, por representarem também um mundo sem regras.

O que era considerado como realidade ideal era o funcionamento inconsciente, portanto livre, do pensamento em oposição ao seu funcionamento racional, limitado às regras ditadas pelo momento.

O Surrealismo foi uma grande reação à decepção e à frustração da experiência destruidora trazida pela Primeira Guerra Mundial¹² e a idéia era sucumbir ao mundo dos sonhos, do inconsciente, em busca de uma outra realidade (sur-realisme), não tão esmagadora como aquela em que estavam vivendo e com outras possibilidades de se ser humano.

Dentro das formas de expressão ditas como precursoras do Movimento, as obras escolhidas pelos seus integrantes como tais, tinham como linha temática o imaginário e o fantástico, que combinavam perfeitamente com a postura de estranhamento da realidade e revolta dos Surrealistas, dando vazão à idéia de subversão ou de inversão da realidade da ordem imposta. Isso seria possível se eles alcançassem essa outra realidade escondida dentro deles, em que seus pensamentos não eram vigiados ou censurados pela razão e a liberdade dos desejos dirigiria suas ações.

Os Surrealistas queriam também modificar a história da arte oficial, demonstrando que os artistas “oficiais” não eram tão importantes quanto aqueles que estavam à margem. Vários artistas foram evocados como precursores do movimento.

Entre os visionários, Paolo Uccello foi agraciado por ter dado *aos animais, às casas e aos campos cores arbitrárias e por distribuir as suas personagens em função de uma combinação de linhas convergentes; Uccello libertou a pintura da imitação da Natureza e soube conferir à realidade um sentido irracional.* (Alexandrian 1976: 14)

¹² No sentido psicanalítico de Freud, uma das reações à frustração é a adesão ao mundo da fantasia.

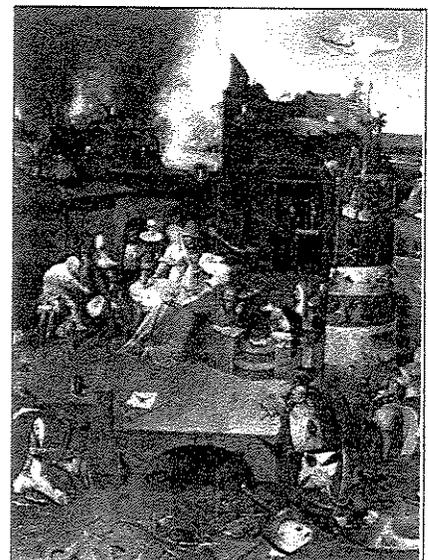


Paolo Uccello, "Profanação da Hóstia" (1465-1467)

Entre os fantasmagóricos, que materializaram em suas obras, entre outras coisas, o *triunfo universal do contra-senso*, Jerónimo Bosch foi o mais poderoso e mais exemplar dos *pré-surrealistas* seguido de Gustave Moreau. (Alexandrian 1976: 16)



Jerónimo Bosch, "O Jardim das Delícias"
(cerca de 1500)



J. B. "Tentação de Santo Antão"
(cerca de 1500)

Já na corrente psicopatológica, as artes eram consideradas obras autênticas em que a mensagem vinha do ponto mais profundo do ser, sem preocupações externas (agradar, vender). Eram as pinturas dos médiums e dos alienados. A idéia era a de que o inconsciente é gênio. Os mais importantes representantes dessa vertente eram Hélène Smith, que pintava

coisas sobre o planeta Marte, e Adolfo Wölfli (o mais conhecido), que ficou internado de 1895-30.

Uma marca sempre presente entre os artistas visionários era o fato de desenvolverem seus trabalhos *em temas inspirados na mitologia greco-romana, na Bíblia ou no anedótico cotidiano*. (Alexandrian 1976: 25) Os Surrealistas, por outro lado, pretendiam *inventar sua própria mitologia ou ir buscá-la em fontes ainda inexploradas*. (Alexandrian 1976: 25) Desse modo, a arte primitiva tornou-se uma nova fonte de inspiração, demonstrando um profundo interesse pelos povos distantes.

Os cubistas, admiradores de “fetiches bárbaros”, no início do século XX *quiseram apoderar-se da solução plástica proposta pelas máscaras africanas; os surrealistas tentaram se comunicar com o espírito que ditara essas formas*. (Alexandrian 1976: 26)

Segundo Alexandrian, havia uma distinção e até uma oposição entre a arte da Oceania e a arte da África. O critério para essa distinção não era nada depreciativo e tinha a justificativa de que *a arte africana repousa sob critérios realistas e é menos capaz de regenerar a plástica ocidental que a arte oceânica, fundada sobre uma interpretação poética do mundo*. (Alexandrian 1976: 26)

Oceania...de que prestígio não gozou esta palavra no Surrealismo. Foi uma das grandes reservas de nosso coração. (Breton citado em Alexandrian 1976: 26)

Segundo o mesmo autor, os cubistas interessavam-se por objetos vindos da África e a escolha desses objetos era feita sem nenhum critério pré - estabelecido e poderiam ser originais ou “pacotilhas”; os Surrealistas, muito ao contrário, viraram perfeitos especialistas e alguns se tornaram até etnógrafos.

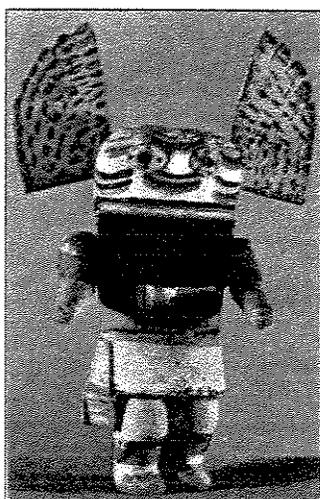
O encantamento pela Oceania estava ligado tanto a idéia de “mundo perdido”, da possibilidade de uma vida “paradisiaca”, quanto à idéia de “variedade de estilos” artísticos que existia nas ilhas.

O que era mais precioso na arte vinda das ilhas era *o fato de a representação conceitual prevalecer sobre a representação perceptiva*. (Alexandrian 1976: 27)

(...) assim, na Austrália, nas pinturas da Terra de Arnhem sobre cascas, aparecem animais totêmicos e personagens míticas representadas com as vísceras à vista, produzindo uma visão fresca e pura que mostra a necessidade de pintar o que se sabe e o que se crê, a partir do que se vê. (Alexandrian 1976: 27)

O fato de alguns Surrealistas terem estado na América acarretou também na descoberta da arte dos índios, com o mesmo entusiasmo que pela arte da Oceania.

André Breton e Marx Ernst sentiram-se particularmente atraídos pelas tribos da América do Norte, os índios Hopi.



Arte Pueblo (Hopi). Boneca “Kachina”. Arizona



Arte Melanésia. Clã de Kararau, Nova Guiné

Vários nomes do mundo das artes, dentro deste quadro dos precursores, são citados, desde o século XVI até o XX. Um dos nomes muito citados era o de Paul Gauguin, por sua revolta, o seu desejo de ser bárbaro e de opor a vida selvagem à vida civilizada.

Segundo Giulio Argan (1999), Gauguin tinha gerado em torno de si a imagem de um artista que se colocava em oposição à sociedade em que vivia. Para não ser contaminado e poder deixar aflorar sua sensibilidade e criatividade com plena liberdade, sai para ir ao encontro da natureza e de pessoas em estado “puro” de autenticidade e ingenuidade.

(...) sua vontade de “rejuvenescer” numa mítica barbárie é uma sugestão ao mundo “civilizado” para que inverta sua rota. E tal sugestão era particularmente oportuna num momento em que o mundo “civilizado” sustentava seu progresso sobre a não - civilização, o escândalo moral do colonialismo. (Argan 1999:)



P. Gauguin, "Vahine no te tiare"



P. Gauguin, "Duas Mulheres Taitianas"

É finalmente no Movimento Dadá que o Surrealismo encontra sua grande fonte de inspiração; sem o Movimento Dadá, o Surrealismo não teria sido o mesmo.

O dadaísmo nasceu em plena guerra, num país neutro, como uma declaração impetuosa dos direitos da fantasia. (Alexandrian 1976: 32)

Em 1916, em Zurique, com a abertura do Cabaret Voltaire, local dirigido pelo escritor Hugo Ball, começa o movimento Dadá com Tristan Tzara (jovem poeta romeno), R. Huelsenbeck (alemão) e Hans Arp (alsaciano) que, como conta a lenda, abrindo o dicionário numa página qualquer, batizaram o movimento com o nome da Dadá.

O dadaísmo foi muito conhecido por sua radicalidade sem igual contra todos os valores tradicionais e contra a burguesia. O Movimento pregava a separação entre a arte e a lógica e também a liberdade total de expressão. Era contra todos os "academismos e ao mesmo tempo, contra todas as escolas de vanguarda" (Alexandrian 1976: 32) que pretendiam libertar a arte de suas "contingências".

Desprezo por um mundo agitado por conflitos sangrentos, dogmas maçadores, sentimentos convencionais, preocupações pedantes e, conseqüentemente, pelas obras que se contentavam em refletir este universo limitado. (Alexandrian 1976: 32)

Breton interessou-se pelo Manifesto Dadá de 1918 em que Tzara dizia: *Toda a obra pictural ou plástica é inútil; que ela seja um monstro que meta medo aos espíritos servís.*

A propagação da concepção de uma nova estética que se caracterizava pela revolta contra a estética vigente e pela defesa da liberdade total da inspiração *começou em Paris em 1919 quando a revista antiliterária Littérature foi fundada por 3 jovens poetas: André Breton, Luis Aragon e Philippe Soupault que compartilhavam entre outras coisas de uma profunda admiração por Apollinaire. Foi este poeta que empregou publicamente, pela primeira vez, a palavra sur-realisme.*

Na França, alguns precursores da revolta Dadá tiveram um papel importante na formação do Surrealismo, como Vaché, Arthur Cravan, Francis Picabia e Marcel Duchamp.¹³

A recordação de Cravan e sobretudo de Vaché, ambos desaparecidos em 1919, pairará sobre o grupo de Littérature e Breton aderirá ao dadaísmo, por ver nele um desenvolvimento do humor niilista que Vaché defendia. (Alexandrian 1976: 32)

Tzara chega a Paris em 1920 e a ruptura de Breton com o dadaísmo se dá em 1922 devido às indisposições de pensamento entre os dois e às preocupações antagônicas de Tzara e Breton.

O dadaísmo ficou configurado como o protesto pelo protesto e Breton queria algo mais profundo.

*Abandonem tudo
Abandonem Dadá
Abandonem mulher e amante
Abandonem esperanças e temores.
Semeiem as crianças num canto do bosque
Abandonem a presa pela sombra
Abandonem, se preciso, uma vida confortável e o que ofereceram para uma situação de futuro.
Peguem a estrada.
(Breton citado em Rebouças 1986: 10, ênfase adicional)*

¹³ Estes artistas vão influenciar na abertura da revista Littérature.

O Movimento Surrealista foi oficialmente fundado no ano de 1924 com o lançamento do Manifesto Surrealista, mas os anos que antecederam esse acontecimento, juntamente com o Movimento Dadá, foram anos importantes de formação de uma base coesa de um grupo e da incorporação do espírito de ousadia e revolta que iria marcar a época.

A ruptura com os conceitos tradicionais baseados na lógica e no determinismo proporcionavam uma nova óptica e, sendo assim, era inútil protestar por protestar.

Novas maneiras de pensar eclodiam a partir das descobertas científicas, filosóficas e psicológicas de Einstein, Heisenberg, de Broglie, Freud, que inauguravam uma nova concepção do mundo, da matéria, do homem. As noções de relativismo universal, de ruína da causalidade, de onipotência do inconsciente, rompendo com os conceitos tradicionais baseados na lógica e no determinismo, impunham uma óptica nova e convidavam a pesquisas fecundas e apaixonadas que tornavam inúteis os gritos e estéril a agitação. (Nadeau 1985: 46)

Os surrealistas mostraram-se pela primeira vez em 1924, através do texto “Um cadáver”, lançado em função da morte de Anatole France, prêmio Nobel de literatura, personagem a quem eram contrários. O Primeiro Manifesto Surrealista é redigido no mesmo ano.

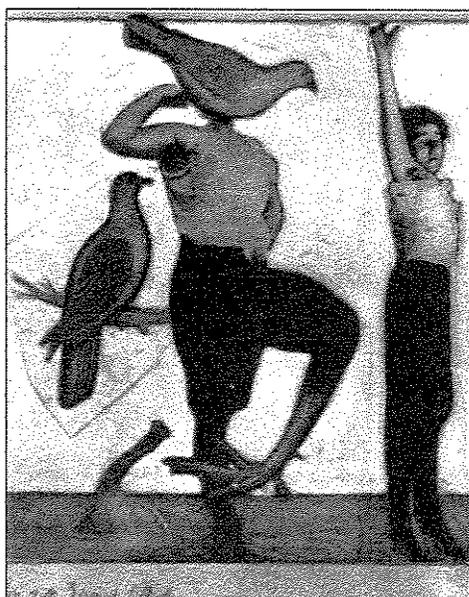
Foram aos poucos surgindo novas maneiras de pensar a arte e o cotidiano e o grupo foi conseguindo mais adeptos.

Para a produção de suas obras libertadoras, desenvolvem sua metodologia própria. Para atingir essa outra realidade e resgatar a liberdade perdida na convivência com o mundo opressor, o Surrealismo utiliza-se de teorias e processos como a escrita automática, a colagem, os estados hipnóticos, o sono, as descobertas de Freud sobre os sonhos, o inconsciente, a deambulação, o tema do suicídio e o *frottage*.

A escrita automática consistia na liberação de frases que fluíam, teoricamente, sem censura prévia. Poderia ser através de um estado de quase sono, uma espécie de meditação e também na prática de dizer algo tão rápido que nem se pensasse no que estaria falando. Era a liberação daquilo que dentro deles, não obedecia a regras já ditadas. *Les champs magnétiques* foi a primeira obra escrita por Breton e Soupault, através dessa técnica.

Como a pintura a óleo e qualquer regra estética eram condenadas por Tzara, criaram-se outros tipos de arte como a tapeçaria, colagem, montagem fotográfica e obras nas quais se utilizavam detritos.

Sabe-se que o processo da colagem, que consiste em justapor elementos plásticos tomados de conjuntos distintos, tais como fotografias ou gravuras, tem por objecto, segundo o testemunho do próprio Max Ernst, realizar o “acoplamento de duas realidades aparentemente inconciliáveis num plano que manifestamente não lhes convém”. (Breton 1973: 78, ênfase adicional)



Max Ernst e Jean Arp, quadro Fatagaga, 1920



Man Ray, Explosante-fixe, in Minotaure, 1934

Segundo Alexandrian, *embora este movimento se baseie no culto do estranho e na exaltação do imaginário, é preciso evitar, como se faz muitas vezes, atribuir-lhe como antepassados todos os mestres da arte fantástica, maneirista ou barroca. O Surrealismo exclui o maravilhoso sem necessidade interior; é mais evocação de um possível completado pelo desejo e pelo sonho que a descrição do impossível.*(1976: 11)

No mesmo ano de 1924 foi editada a primeira revista do movimento já consolidado: *La Révolution Surréaliste*. O grupo estava deixando claro seu posicionamento frente à sociedade, sendo contra a *alienação, a aceitação dos valores pátria, família, religião, trabalho e honra*. A idéia de subversão da realidade dava sempre o tom das manifestações.

Em 1925 entram para o Movimento Jacques e Pierre Prévert e Marcel Duhamel (que depois serão importantes para a ligação de Verger com o movimento).

Em 1927 alguns surrealistas entram para o Partido Comunista, em que estavam preocupados com a questão revolucionária e com a idéia de que a *liberdade de espírito deve passar pela libertação social do homem*. (Rebouças 1986: 20)

O Segundo Manifesto Surrealista foi lançado em 1929 junto com a última edição da revista *La Révolution Surréaliste*. A nova revista do movimento vai se chamar *Le Surréalisme Au Service De La Révolution* (ASDLR) (1930-1933).

Na década de 30 ocorre a internacionalização do Movimento e Otávio Paz entra para o Surrealismo.

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente. Ora, é em vão que se procuraria dar à atividade surrealista um outro móvel que não fosse a esperança de determinação desse ponto. (Breton, citado em Rebouças 1986: 25)

Breton adverte que não devemos situá-lo como místico. O único dogma aceito pelo Surrealismo é a revolta absoluta, a insubmissão total. (Rebouças 1986: 25)

Para os surrealistas, o ano de 1929 foi permeado por uma crise que estava ligada à filiação do movimento ao Partido Comunista e ao encaminhamento das questões sociais dentro do grupo. O Partido tinha normas rígidas e nem todos os surrealistas estavam dispostos a se submeterem a tais normas. Breton acreditava em uma solução através da qual o movimento pudesse trabalhar pela revolução, porém em um caminho próprio, sem obedecer ao comando do Partido e mantendo os mesmos ideais.

Nessa fase começam então as pesquisas esotéricas e o Movimento questiona-se profundamente. Ocorrem muitos rompimentos com participantes efetivos do grupo e também com seus ícones maiores, como Rimbaud, Sade, Baudelaire e Poe. Por outro lado, surgem novos adeptos de grande peso, como Salvador Dali (e a paranóia – crítica) e Buñuel (juntos fizeram os filmes *O Cão Andaluz* e *L'Age d'Or*).

Essa nova fase do Movimento é marcada pela retomada do espírito do Surrealismo e por um aprofundamento de seus princípios.

Se o ano de 1930 significa mais do que nunca, para os surrealistas, um “pôr-se às ordens” da Revolução política e social, assinala também um mergulho nas águas do surrealismo, no que ela entendia ser seu domínio próprio. (Nadeau 1985: 128)

No ano de 1930, começam a acontecer algumas mudanças econômicas, políticas e sociais e o capitalismo coloca-se em andamento.

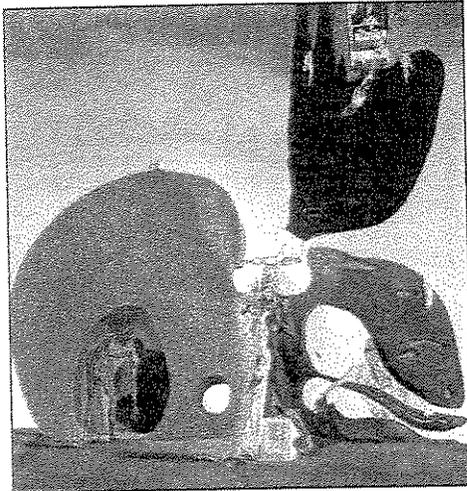
A partir de 1930 e chegando até o ano de 1939, o Surrealismo percorre dois caminhos paralelos: o da Revolução política e o da exploração sempre mais intensa das forças desconhecidas que jazem no coração do homem. (Nadeau 1985: 131)

Mais uma vez o Surrealismo, a partir da entrada de Salvador Dalí, cria uma metodologia própria de abordagem de suas produções. Dalí criou o método da paranóia – crítica que estaria também a serviço da subversão através do descrédito da realidade e reafirmação da *onipotência do desejo – desde a origem o único ato de fé do surrealismo.* (Breton, citado em Nadeau 1985: 139)

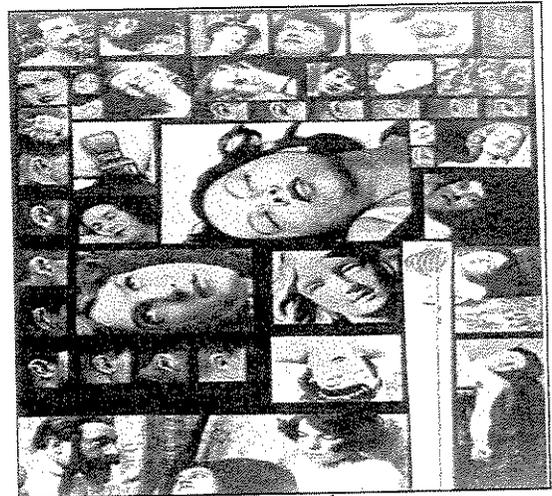
Dalí procurou demonstrar através de seu método que o artista poderia, na simulação de um delírio de interpretação, algo parecido com a paranóia, porém de modo controlado, obter grandes resultados em sua obra.

A paranóia, acrescentava, se serve do mundo exterior para fazer valer a idéia obsedante com a perturbadora particularidade de tornar válida a realidade desta idéia para os outros. A realidade do mundo exterior serve como ilustração e prova, e é posta a serviço da realidade de nosso espírito. (Dalí, citado em Nadeau 1985: 139)

Segundo Dalí, a paranóia – crítica seria um *método espontâneo de conhecimento irracional “baseado na objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes”.* (Dalí, citado em Nadeau 1985: 139)



S. Dali, "Nascimento dos Desejos Líquidos", 1932

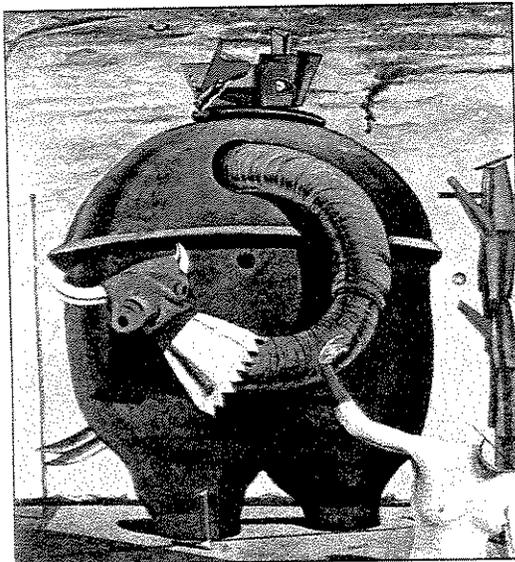


S. Dali, "O Fenômeno do Êxtase", colagem in *Minotaure*, 1933.

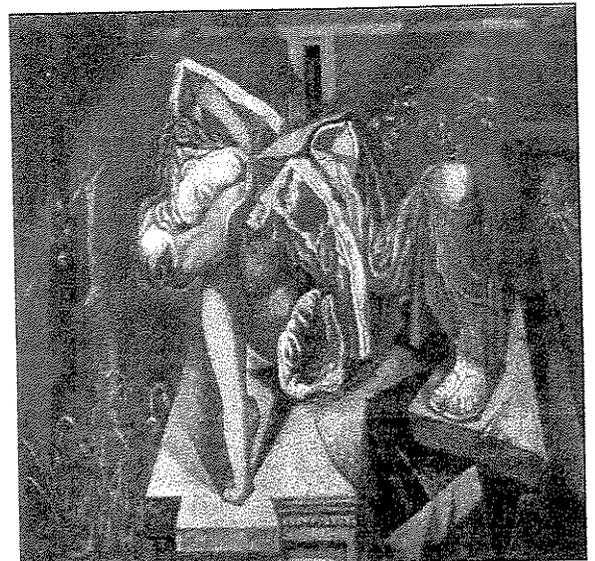
A tese de Lacan sobre a psicose paranóica desperta nesse momento grande interesse por parte dos Surrealistas, pois vem a confirmar as idéias de Dali.

Em 1933 Breton, Eluard e Crevel são excluídos do Partido Comunista.

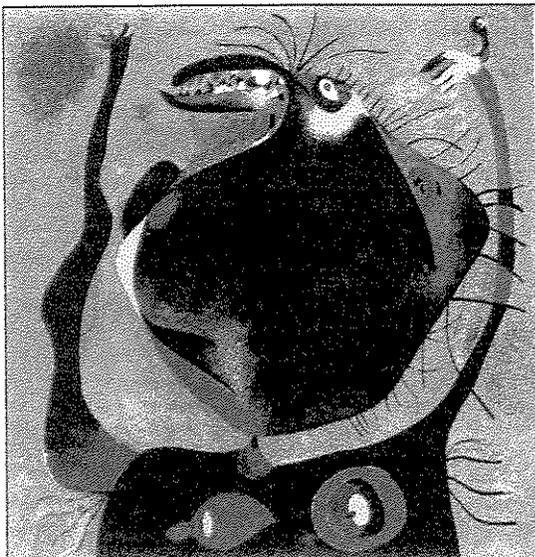
Na Segunda Guerra muitos Surrealistas foram convocados. Depois da ocupação da França pelos alemães cada um vai para um lado e Breton segue para os EUA com Ernst e André Masson.



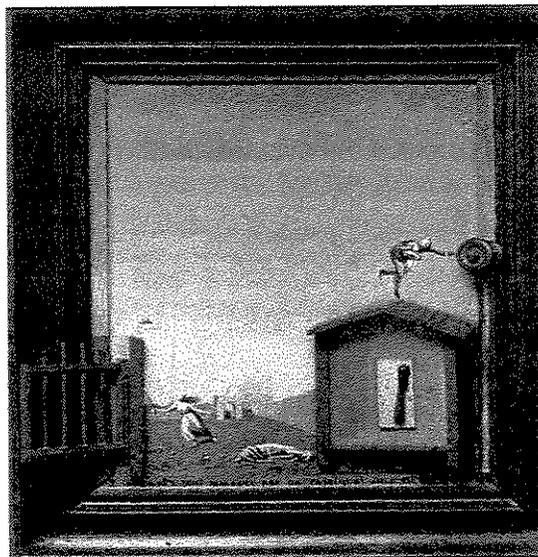
Max Ernst, "O Elefante Celebes", 1921



André Masson, "Gradiva", 1939



Miró, "Cabeça de Mulher", 1938



Max Ernst, Duas Crianças são Ameaçadas por um Rouxinol, 1924

Em 1955, Aragon tentou suicídio e Crevel suicidou-se.

Breton morre em 1966 e o grupo dissolve-se em 1969, mas o espírito surrealista permanece ainda por muito tempo.

Surrealismo. S.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral.

Encicl. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na solução dos principais problemas da vida. (Breton, Manifestes, citado em Nadeau 1985: 55)

1.2 Relação França - Colônias

Le blanc est le symbole de la Divinité ou de Dieu. Le noire est le symbole de l'esprit du mal ou du démon.

Le blanc est le symbole de la lumière...

Le noir est le symbole des ténèbres, et les ténèbres expriment symboliquement les maux.

Le blanc est l'emblème de l'harmonie.

Le noir l'emblème de chaos.

Le blanc signifie la beauté suprême.

*Le noir la laideur.
Le blanc signifie la perfection.
Le noir signifie le vice.
Le blanc est le symbole de l'innocence.
Le noir celui de la culpabilité, du péché ou de la dégradation morale.
Le blanc, couleur faste, indique la félicité.
Le noir, couleur néfaste, indique le malheur.
Le combat du bien contre le mal est indiqué symboliquement par l'opposition du noir placé près du blanc.*
(Paillot de Montabert, Manual de 1838, para artistas, sobre os símbolos associados às cores, citado em Cohen: 307)

Para escrever esse manual, Paillot de Montabert, escritor especializado na área de artes, um dos mais influentes do período, se baseou nos textos de um diplomata e historiador, Frédéric Portal, cujo livro publicado em 1837 teve, durante muito tempo, grande influência na análise do simbolismo das cores.

Segundo Portal,

Symbol of evil and falsity, black is not a color, but rather the negation of all nuances and what they represent. Thus red represents divine love; but united to black it represents infernal love, egotism, hatred and all the passion of degraded man. (F. Portal, citado em Boime 1990: 2)

Para Albert Boime, durante o século XIX, a idéia da oposição entre o branco e o preto foi a base para os trabalhos de muitos pintores e escultores da época e essa oposição reflete o posicionamento ideológico sobre as questões raciais da época.



Édouard Manet, L'Olympia, 1863

Boime, analisando, por exemplo, o quadro *Olympia* (1863) de Edouard Manet demonstra, entre outras coisas, que

(...) the dialectic of Manet's black and white symbolism inevitably points to the colonial enterprises of the Second Empire. The West Indian maid (identified by her headdress) has been induced to come to Paris for work, and she has been impressed into the service of a high-class prostitute whose very existence depends upon the signs of status that go right to the heart of imperial darkness. The juxtaposition of the courtesan and the exoticized black servant point inescapably to a world-embracing political system. Olympia is not only triumphant over her admiring client presenting the floral gift, but also over the colonized Other who mediates between them. (Boime 1990: 4)

Segundo William Cohen, na primeira metade do século XIX, o olhar sobre os povos não europeus foi influenciado por duas linhas de pensamento que surgiram no século XVIII: a evolucionista e a racista.

A evolucionista justificava a diferença cultural pela influência do meio ambiente. A racista, explicava a diferença numa perspectiva biológica, sendo que a raça determinava o “destino” dos povos. Essa teoria chegou ao seu auge em 1850.

O discurso colonialista sobre a diferença, carregado de *ideologias moralistas e normativas do progresso* (Bhabha 1992: 202-203), desenvolvido em conjunto com idéias e conceitos da biologia sobre raça, empenhou-se na construção do colonizado como grupo racialmente inferior e degenerado e até mesmo anormal. Esse discurso, objetivado em atitudes, justifica tanto a dominação administrativa e cultural e a missão civilizadora como a escravidão.

A imagem criada a respeito do que seria ser negro, também baseada no conceito de raça, criou a possibilidade da dominação. O nativo era tão anormal que somente a intervenção de raças superiores poderiam trazer algum progresso.

(...) Foucault acentua que as relações de saber e poder no aparato são sempre uma resposta estratégica a uma necessidade urgente num dado momento histórico – conforme sugeri no princípio, a força do discurso colonial como uma intervenção teórica e política era a

necessidade, em nosso momento contemporâneo, em contradizer as singularidades da diferença e articular modos de diferenciação. (Bhabha 1992:191)

Segundo Homi Bhabha, dentro desta perspectiva, os nativos têm sua individualidade construída *através do testemunho racista da ciência e da sabedoria colonial administrativa, como possuindo estas aparências éticas e mentais cuja interação e independência são consideradas impossíveis.* (Bhabha 1992:185)

Essa individualidade foi então construída, conforme Matory resume, através de uma mediação colonial e pós-colonial na formação da identidade étnica e nacional. (Matory 1990: 61)

O negro, nunca foi tão negro quanto a partir do momento em que foi dominado pelos brancos. (Fanon citado em Appiah 1997:96)

Anthony Appiah argumenta ainda que a própria imagem de África, para além das formas e fronteiras geográficas, tem suas raízes na concepção do racismo europeu. A África, construída como um todo homogêneo, era a pátria da raça negra e havia um destino comum para seus povos, não por sua história ou ecologia, mas por pertencerem à mesma raça. A relação com a África era estabelecida através do conceito euro-americano de raça.

Até mesmo a idéia de pan-africanismo, que tinha suas bases na noção do que era ser africano e que aparentemente formulava uma solidariedade e comunhão cultural entre os negros espalhados pelo mundo, teve sua base no conceito europeu de negro. (Appiah 1997: 96)

No início do século XX, a relação com o tema da negritude na França começa a se modificar.

Before 1914, did the negro exist? Occasionally in the universal expositions, one would find a negro village. The negro was something ludicrous or exotic, as in Robinson Crusoe. The only negro in Paris...wore a watch on his stomach, which marked our time not his. (Paul Monrand, novelista, in Gendron 1990: 145)

Alguns movimentos, personagens e instituições que surgiram na França do começo do século XX até o período entre - guerras foram fundamentais para a formação de um modo de pensar generalizado em relação à África e aos africanos, que atingiu vários setores da vida social e que tinha em sua base uma conjunção de fatores embricados.

Na década de 20, os franceses foram contaminados por um intenso amor pela “arte negra” e isso abrangia desde o jazz até as máscaras africanas.

1.3 A antropologia

Barthes disseca a palavra missão; chama-a de um “termo mana” imperial, que pode ser aplicado a qualquer empreendimento colonial, dando-lhe uma aura redentora e heróica. (Clifford 1998: 176)

Para James Clifford, no período entre-guerras, “*a história da etnografia francesa (...) pode ser narrada como a história de dois museus*”, o Museu de Etnografia do Trocadéro (criado em 1878 por Ernest-Théodore Hamy) e que depois se transformou no Musée de l’Homme.

Picasso começou a estudar a “arte negra” no Museu do Trocadéro por volta de 1908; tal museu até os anos 30 era composto por “*uma confusa coleção de objetos exóticos*”, “*objetos de arte mal classificados e mal rotulados*” (Clifford 1998: 154,155).

Paul Rivet contratou Georges Henri Rivière para reorganizar o Museu no início da década de 30, onde com o passar do tempo começaram a realizar uma série de exposições (de arte africana, esquimó e da Oceania).

Para trazer peças para o Museu (entre outros objetivos), foi organizada pelo Institut d’Ethnologie e pelo Muséum National d’Histoire Naturelle, a primeira grande expedição francesa para a África, a famosa Missão Etnográfica e Lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933)¹³. Nessa viagem liderada por Marcel Griaule, que já participara de outra missão para Abyssinie (1928-1929), foram também Michel Leiris, Marcel Larget, Eric Lutten, Jean Mouchet, Jean Moufle, André Schaeffner e Deborah Lifchitz. Os integrantes embarcaram em 19 de maio em Bordeaux e chegaram em Dakar em 31 do mesmo mês. A expedição foi financiada pelo governo, pela Fundação Rockefeller e por empresários. De 31 de maio a 4

¹³ O campo denominado de africanismo começa por volta de 1931.

de outubro a expedição enviou para o Trocadéro 900 objetos e 500 fotografias. (Rivière e Rivet 1987)

Segundo os cálculos finais a expedição coletou, entre outros (como espécimes de plantas), 3500 objetos, 6 mil fotografias e muitas observações etnográficas e lingüísticas (30 línguas e dialetos).

A Missão viajou por vinte meses e “*atravessou a África do Atlântico ao Mar Vermelho, ao longo da margem inferior do Saara*”.(Clifford 1998: 179)

A pesquisa iniciada pela expedição resultou em grandes descrições sobre o grupo dos Dogon; merece destaque o fato de que Griaule fez em sua trajetória uma “escola” de pesquisa que em uma primeira fase era basicamente documental (fase que durou 10 anos). Seu trabalho sobre os Dogon durou 50 anos.

O Musée de l’Homme foi projetado como parte da Exposição Internacional de 1937.

O Musée de l’Homme forneceu um ambiente liberal e produtivo para o crescimento da ciência etnográfica francesa. Seus valores eram cosmopolitas, progressistas e democráticos; uma das primeiras células da Resistência se formou dentro de seus muros, em 1940. (...) Mas embora partilhasse o escopo do surrealismo, o humanismo etnográfico do Musée de l’Homme não adotou aquela atitude corrosiva e de estranhamento do primeiro surrealismo diante da realidade cultural. O objetivo da ciência era, ao contrário, colecionar dados e artefatos etnográficos e exibi-los em contextos reconstituídos e facilmente interpretáveis.(Clifford 1998: 160)

Dentro da antropologia alguns personagens são imprescindíveis para a conexão com o surrealismo e também com Verger.

Michel Leiris, que era muito integrado e dedicado militante do Movimento Surrealista - a ponto de em 1925 em uma manifestação quase ter sido linchado e ter ido parar na cadeia -, ao final da década de vinte rompe com o movimento e vai estudar com Mauss no Institut d’ Ethnologie (criado em 1925) e se inicia como etnógrafo na África, como participante da Missão Dakar-Djibouti (1931-1933).¹⁴

Um outro personagem era Alfred Métraux, que havia sido aluno do mais influente professor dos etnógrafos de antes da década de 50, Marcel Mauss; com a passar do tempo,

¹⁴ Leiris ficou muito conhecido por suas denúncias a respeito dessa expedição, sobre a qual dizia que roubavam as peças dos nativos para colocarem em museus franceses. Escreveu *Afrique Fantôme*.

Métraux foi considerado por Sidney Mintz (1972:2 citado em Clifford 1998) “o pesquisador de campo dos pesquisadores de campo.” Métraux manteve um intenso contato com a vanguarda, principalmente através de sua amizade com Georges Bataille.

A associação que durou a vida inteira entre Bataille e Métraux pode ser vista como emblemática da continuidade duradoura, se não mesmo da similaridade, que manteve a etnografia francesa em diálogo com a vanguarda.(Clifford, 1998:143)

Segundo Clifford, Métraux e Bataille mantinham a influência de Mauss, de modo geral, em relação ao tema da transgressão: “A transgressão não nega uma interdição, ela a transcende e completa”. (Bataille citado em Clifford, 1998) Isto se refere em última instância ao que escutavam de Mauss em suas aulas: “Os tabus foram feitos para serem violados” e segundo o mesmo autor, “a verdade etnográfica, para Mauss, era incansavelmente subversiva em relação às realidades superficiais”. (Clifford, 1998:146)

Esse tema da transgressão acabou sendo freqüente na obra de Bataille que, nos anos 20, era também militante do Movimento Surrealista, para mais tarde (em 1929) também se desligar, juntamente com outros componentes¹⁵. Bataille trabalhou seriamente para o desenvolvimento de uma teoria séria no que diz respeito aos sistemas culturais e ele e sua obra, segundo Clifford, foram muito importantes para a ligação dos anos 20 com uma geração que viria depois repleta de “críticos radicais”, como Michel Foucault, Roland Barthes e Jacques Derrida.

Georges Bataille era editor de uma revista chamada Documents – Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie, Variétés, a qual acabou por ser um local de expressão para os dissidentes do Surrealismo e também um meio de ligação com a antropologia através de colaboradores como Marcel Griaule, André Schaeffner, Michel Leiris, Rivière e Rivet.

Uma vez que a cultura era percebida pelos colaboradores da Documents como um sistema de hierarquias morais e estéticas, a tarefa do crítico radical era a decodificação semiótica, com o objetivo de desautenticar e assim expandir ou deslocar categorias comuns.(Clifford, 1998:148)

¹⁵ Os outros componentes que saíram do Movimento nessa época foram Robert Desnos, Leiris, Artaud, Raymond Queneau, entre outros.

Clifford cita um artigo de Carl Einstein (que escreveu um livro sobre a escultura africana segundo o cubismo), sobre André Masson: “*André Masson, étude ethnologique*”.

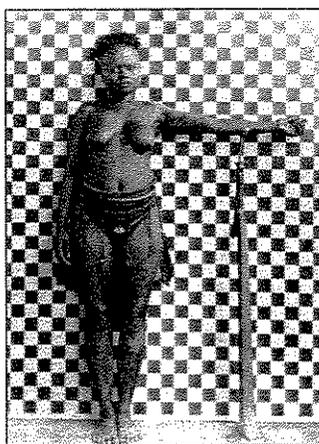
Uma coisa é importante: abalar o que é chamado de realidade através de alucinações não adaptadas, assim como alterar as hierarquias de valor do real. As forças alucinatórias abrem uma brecha na ordem dos processos mecânicos; eles introduzem blocos de “a-causalidade” nesta realidade que tinha sido absurdamente dada como tal. O tecido ininterrupto desta realidade é rasgado, e habita-se a tensão dos dualismos.(Einstein 1929:95, citado em Clifford, 1998: 148, ênfase adicional)

Clifford ressalta que esse artigo demonstra dois aspectos importantes do “surrealismo etnográfico”: *a corrosiva análise de uma realidade agora identificada como local e artificial*; e segundo, *a oferta de alternativas exóticas*. Acrescenta ainda um terceiro elemento: *se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos.*(Clifford, 1998:149)

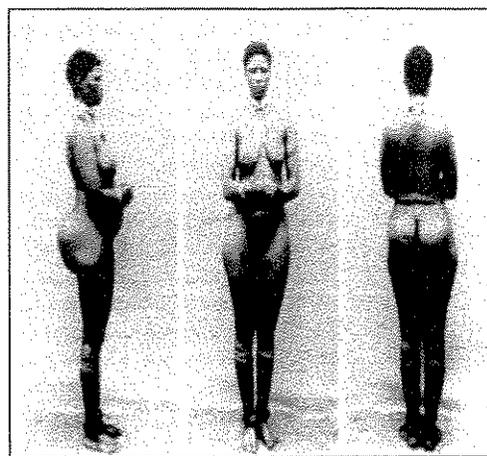
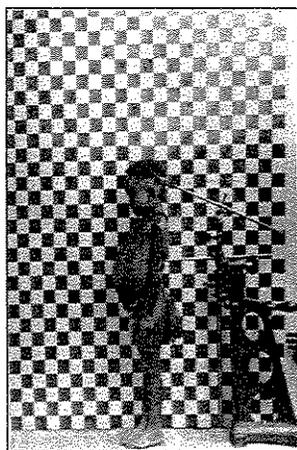
O conceito de cultura da época é colocado pelo autor como semiótico, em que a realidade cultural *era composta de códigos artificiais, identidades ideológicas e objetos suscetíveis de recombinações e justaposições inventivas.*(Clifford, 1998:150)

1.3 .1 A antropologia e a fotografia

O objetivo deste volume é sugerir formas pelas quais se possa olhar dentro das fotografias e através delas dentro da cultura, tanto a cultura representada quanto a representante. Algumas das possibilidades interpretativas da fotografia histórica na antropologia estão exploradas: o que foi revelado não é só “antropologia”, mas uma história reflexiva.(Edwards 1986: 25)



M.V. Portman, Femme de la tribu Puchik-war et Fillette de La tribu Ta-Yeri, Iles Andaman, années 1890



Hottentots, Paris, 1888. Musée de l'Homme

Desde a formação da Société des Observateurs de l'Homme em 1799 até a mudança do antigo Muséum de Histoire Naturelle (1793) para Musée d'Ethnographie du Trocadéro (em 1878) e depois para Musée de l'Homme (em 1937), temos uma longa tradição desenvolvida na França para a instituição de códigos visuais que dariam base para a escolha do que seria fotografável e de que forma isso deveria acontecer.

No interior do Muséum surgiram as primeiras aplicações especificamente antropológicas da fotografia, pois a partir de 1839, Etienne Serres (1786-1868), que acabara de assumir a nova cadeira de "história natural do homem" que iria se transformar em "cadeira de antropologia", mandou comprar um "aparelho de Daguerre" para realizar os primeiros "retratos étnicos". (Jehel 1998: 125)

Jehel aponta para o surgimento do uso da fotografia na antropologia na França como sendo uma continuação do uso do desenho na história natural.

Somente ao aparelho de Daguerre pertence a possibilidade da perfeição absoluta na representação dos corpos. (citado em Jehel 1998: 126)

Algumas dessas primeiras fotografias utilizavam-se das poses tradicionais usadas para os desenhos, como o *princípio do face/perfil*, o *fundo branco*, a *iluminação perdeu qualquer modelamento*, os *sujeitos posavam cada vez mais nus*. (Jehel 1998: 127)

Esse direcionamento da fotografia coincide também com o da antropologia da época, que deveria mostrar sistematicamente os tipos humanos.

As análises que relacionam a fotografia com a antropologia não deixam de apontar a relação da percepção do Outro guiada pelas teorias raciais e pela *expansão e manutenção do poder colonial*. (Edwards 1996: 13)

O contexto cultural em que essas idéias foram desenvolvidas imprimia na imagem e no modo de ler essa imagem questões culturais e políticas a respeito do assunto.

A segunda metade do século XIX até o início do século XX foi o período em que se deu a expansão e o domínio territorial colonial das grandes nações européias, fato este que desencadeou processos de hierarquização de culturas, nos quais o homem branco e europeu estava colocado no topo da escala cultural e poderia assim subjugar os que não eram seus iguais.

A fotografia, de muitas formas, simbolizava este relacionamento. Ela representava a superioridade tecnológica subordinada ao delineamento e controle do mundo físico, fosse através de levantamentos de fronteiras e projetos de engenharia para exploração de recursos naturais, ou da descrição e classificação da população.(Edwards 1986: 14)

Dentro desse processo foi instituído uma *visão antropológica de mundo*, que tinha em suas bases questões específicas da disciplina e que forneceram a configuração do que era fotografável e do que era passível de ser transformado em dados a serem analisados.

Contudo, apesar destes deslocamentos, a autoridade inegável da fotografia está baseada em sua presença temporal e física. Ela estava lá. A fotografia confirma a presença e a observação do fotógrafo e a 'verdade' do seu relato. Como tal, uma fotografia é um análogo da 'realidade' vista, pois o que estava na frente da câmera existia.(Edwards 1996: 17)

Aliada às questões específicas da fotografia dentro da antropologia, a própria história do desenvolvimento da antropologia na França apresenta alguns pontos que são importantes para serem discutidos, como a formação do africanismo na etnologia francesa com a elaboração de uma etnografia aplicada à África (que vai culminar em 1930 na criação da Sociedade dos Africanistas e na Missão Dakar - Djibouti) e com a história do Musée du Trocadéro e do Musée de l'Homme e seus personagens.

1.4 Pierre Verger

Se o Surrealismo foi uma parte importante da constituição do olhar de Pierre Verger, a antropologia, depois de algum tempo, foi dando forma às suas imagens. Se o Surrealismo lhe apontou o rumo do que buscar, a antropologia lhe indicou a maneira pela qual ele poderia aprofundar o seu olhar. Se o Surrealismo lhe deu o olhar, a antropologia lhe deu uma metodologia.

Dentro do percurso histórico do Surrealismo encontramos pontos de grande relevância que aparecem como atitudes dentro da trajetória de vida de Pierre Verger. Tais questões, como a subversão da realidade, a inversão da hierarquia social, a oposição à burguesia, oposição às regras estabelecidas pela lógica da ordem vigente (em todos os setores da vida social), a liberdade acima de tudo e a importância do acesso ao inconsciente, vão aparecendo nas suas falas, nos rumos que tomou em sua vida e na importância dos objetos e personagens que fotografou. O conjunto dessas questões é o que Verger vai enxergar como objetivado no seu campo de estudos na Bahia e, por isso, entre outros motivos, é que permanece, mais do que o previsto, no local.

Nos relatos de Verger sobre sua vida, fica muito evidente sua forte oposição às regras sociais, familiares e burguesas da época, às quais se submeteu durante certo período de sua vida.

Verger dividiu sua vida em duas partes: a primeira delas abrange o período em que vivia com sua família e aceitava as regras de convivência social que lhe impunha sua educação; a segunda inicia-se quando ele se liberta dessa condição de sujeição às regras familiares e parte para construir seus próprios caminhos, buscando descobrir quem realmente era e o que realmente lhe interessava.

Por diversas vezes, Verger relatou seu mal-estar diante da inconsistência da vida para qual foi educado e das regras que deveria obedecer. A seleção dos amigos, os lugares escolhidos para serem freqüentados, os locais de férias, os colégios, enfim, todo seu cotidiano era determinado por critérios que Verger, embora durante algum tempo tenha se enquadrado neles, achava não serem compatíveis com sua personalidade.

Essa ruptura ou essa passagem de um extremo a outro, essa liberação, não se deu de uma só vez. A contradição de pertencer a uma família burguesa e ter convivido com a alta sociedade parisiense, que, segundo ele, em nada lhe interessava, pois sentia uma grande simpatia por pessoas de origem e vida mais simples, fez aos poucos com que ele se filiasse aos grupos dos quais se sentia mais próximo. Algumas vezes, os movimentos desse processo foram realizados com atitudes radicais tomadas por Verger, mas, em sua grande maioria, como ele sempre comentava, uma vez decidido a mudar, sua vida foi definida pela sorte e pelo acaso (*chance*, ou *hazard* como ele dizia).

Em uma escala muito mais modesta descobri que o sistema de apreciação das pessoas estabelecido no meio em que eu vivia em nada correspondia ao meu temperamento ou ao meu gosto. Tive a sorte de encontrar amigos que não tinham cartões de visita e cuja liberdade de maneiras e o não conformismo, algumas vezes um pouco excessivo, muito me seduzia. (Verger 1982:13-14)

As férias deviam, em conseqüência, ser passadas em lugares elegantes onde aquele capital-relação podia ser cultivado. Tudo era sacrificado ao status aparente, tinha-se que habitar em bairros elegantes, estar convenientemente vestido, possuir um automóvel, fazer parte dos clubes ou círculos de renome, mesmo quando não se sentia vontade, pois era o must, uma obrigação. Os cartões de visita simbolizavam, quando eram gravados em relevo, que pertenciam ao mundo das pessoas respeitáveis, e, se eram somente impressos, àqueles dos cidadãos de segunda classe. Este estúpido preconceito que me haviam inculcado fez-me sentir a vaidade dos princípios que tinham regido minha educação e fez com que os questionasse.(...) Muitos de meus amigos, mesmo que fizessem parte do clã dos possuidores daqueles prestigiosos cartões de visita gravados, pareciam-me cansativos, vazios e fastidiosos. (Verger 1982: 13)

Verger pouco falava de sua família. Um dos motivos talvez seja o desconforto de suas contradições em relação a ela e outro talvez a morte prematura de seus parentes mais próximos.

O pai de Pierre Verger, Léopold Verger, nasceu em Liège, na Bélgica, em 10 de dezembro de 1863. Léopold Verger, segundo Pierre Verger, tornou-se um grande homem de negócios. Seu interesse pelo ramo da tipografia começou aos 17 anos, em 1880,-quando

comprava cromolitografias da Alemanha para revender na Bélgica. Pierre Verger pouco o conheceu, pois o pai era um homem profundamente dedicado ao trabalho e envolvido com os problemas diários de sua empresa.

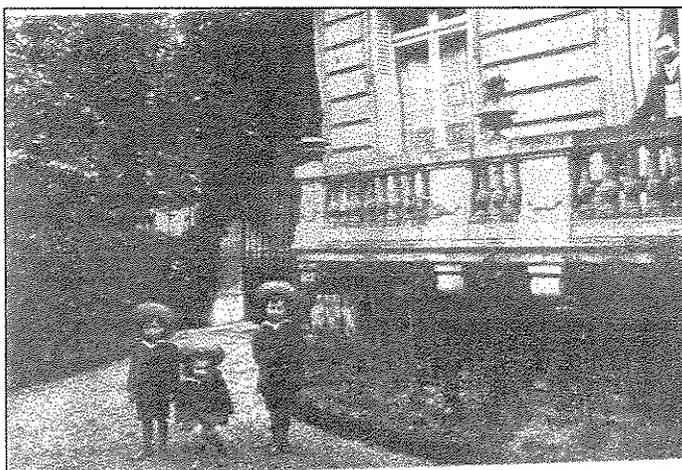
Léopold Verger mudou-se para Paris na segunda metade da década de 1890 e abriu sua tipografia em 1898. O primeiro escritório e ateliê foram instalados na rua du Faubourg Poissonnière, 61 no 4º arrondissement.

Verger e seus irmãos nasceram em Paris. Jean em 28 de maio de 1899, Louis em 29 de outubro de 1900, e Pierre Edouard Léopold Verger nasceu em 4 de novembro de 1902 na casa onde moravam na rua *de* Napolis, 33, 8º arrondissement. Dez anos mais tarde se mudam para avenida Henri Martin, 54, 16º arrondissement.

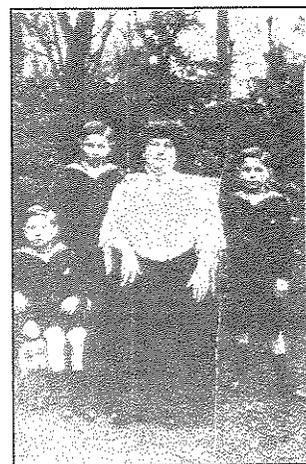
Leopold Verger
(1863-1915)

Marie Adèle Samuel
(?-1932)

Jean (1899-1930) Louis (1900-1914) Pierre (1902-1996)



Luis, Pierre e Jean Verger em 1906 na casa da família em Paris.



Marie (mãe), Pierre, Jean e Louis, 1908

Em 1905, seu pai comemorou 25 anos de sucesso comercial e industrial dos Etablissements Léopold Verger et Cie. Os ateliês de impressão e de *cartonnage* faziam impressões em cromolitografia em 14 cores e de grande formato, produzindo *calandriers*, *cartes - chromos e fantasies*, artigos destinados à publicidade.

Segundo a história que Pierre Verger conta, ele foi criado nos moldes de uma família burguesa que freqüentava a alta sociedade parisiense. Estudou em bons colégios, como o Liceu Janson de Sailly (1909-1917) e a escola Bréguet (1917-1920), dos quais foi convidado a se retirar por indisciplina, não chegando a completar seus estudos. Freqüentava lugares elegantes, os melhores clubes da cidade, morava em um bairro burguês, na avenida Louis Martin, possuía um automóvel Amilcar Grand Sport, apostava corrida ao redor da Place Vendôme (com um amigo que tinha um Buggatti), com o escapamento aberto e depois passava por dentro das arcadas da rua du Rivoli. Fora ensinado a só se relacionar com pessoas de seu *status* social, meio no qual dinheiro era a palavra-chave. Passava férias em Deauville. (Pivin e Léon 1993)

Seu pai morre em 1915, com 51 anos, e sua mãe, Marie Adèle Samuel, morre em 1932. Antes da morte de sua mãe, seus dois irmãos também já haviam falecido.

Durante um certo período, após a morte do pai, Verger chega a trabalhar na tipografia junto com três tios que dirigiam então os negócios. Começou em 1920 e em 1922 interrompe o trabalho para fazer o serviço militar, retornando à empresa dezoito meses mais tarde, em 1924. Em 1925, a tipografia é fechada.

Verger, em 1932, era o único sobrevivente de sua família. A partir de então, ele, que temia ofendê-la, principalmente à sua mãe, ao adotar um estilo de vida diferente do que lhe fora ensinado, começa a ter coragem de assumir novas posturas e de traçar seus próprios caminhos, buscando mudar radicalmente seu modo de vida.

Quando eu estava bastante jovem, onde como todo mundo, fui educado pela minha família aceitando, ou tendo que aceitar, no fundo recusando, os valores do meio no qual tinha nascido, que era o meio burguês, que fazia questão de ser alguma pessoa, o respeito pela riqueza, o respeito pela situação adquirida. Fui educado para respeitar gente importante e fazer o necessário para não ter relação com gente que eram mais simples. E acontece que pessoalmente eu tinha mais simpatia por gente simples. (...) Não queria magoar minha mãe, porque ela tinha perdido o esposo. Tinha três filhos, perdeu dois filhos e eu tinha que ficar ao lado dela com muito carinho, pero não podia fazer coisas das quais ela fosse envergonhada nos olhos de gente da família dela. Eram 12 irmãos, que viviam muito em família. Então não podia fazer alguma coisa que envergonhasse minha mãe (...) Freqüentar gente infreqüentável. (...)
Quando minha mãe morreu, não tinha razão nenhuma de fazer um sacrificio qualquer sobre a questão de ter uma vida burguesa, cheio de

*dignidade como todo mundo ter um carro muito bonito (...) então pouco a pouco freqüentei outras pessoas.*¹⁶

Em oposição à ordem burguesa na qual foi criado, Verger aproxima-se de grupos “marginais”, que eram os componentes ou simpatizantes do Movimento Surrealista. Esse grupo envolvia os poetas, artistas, músicos e antropólogos, entre outros, de sua época e Verger começa efetivamente a viver de outra maneira.

Bom, fui um idiota como todo jovem. Depois troquei de amizades e comecei a viver de maneira mais simples. (...) tornei-me adepto do naturismo, vegetarianismo, fazia camping, descia rios em canoas. (Marie Claire outubro de 1995)

Durante uma viagem de 1500 km a pé pela Córsega, o fotógrafo Pierre Boucher¹⁷, antigo amigo de *camping* e descida de rio em canoas, ensina Verger a fotografar com uma Rolleiflex que utilizava rolos de filme de seis chapas quadradas de seis centímetros de lado. Verger recebera essa máquina em troca de verascópio Richard e de um taxifoto da família (aparelhos de antes da guerra de 1914)¹⁸. Sua Rollei vinha com dois pares de lentes de aproximação o que lhe permitia tirar fotos com muitos detalhes.

Nesse início de sua aprendizagem se especializa em tirar fotos de detalhes como “*um veio de madeira, a espuma de uma onda vindo morrer na areia granulosa de uma praia, as gotas de orvalho sobre um talo de erva, (...) um lagarto engolindo uma mosca.*” (Verger 1982: 13)

Não por acaso Verger fica feliz em fotografar detalhes, uma vez que na época os detalhes eram muito valorizados pelos Surrealistas, como se no detalhe eles fossem achar algo que estava escondido, algo de valoroso que não podia até então ser observado e que os levaria a um rumo diferente do qual aquela civilização havia tomado.

¹⁶ Todas as falas transcritas sem referência bibliográfica foram retiradas das entrevistas que fiz com Verger durante a pesquisa de campo entre Agosto de 1995 e Outubro a Fevereiro de 1996 quando se deu o seu falecimento.

¹⁷ Roland Barthes cita Pierre Boucher em seu livro *A câmera clara*, como um fotógrafo que fotografa nus.

¹⁸ Segundo a definição do dicionário Aurélio, o verascópio “é um aparelho fotográfico de lente dupla para impressionar chapas duplas que, vistas em aparelho próprio, dão impressão de relevo ou terceira dimensão”. Segundo a definição de Verger o taxifoto era um “engenhoso aparelho utilizado para olhar os frágeis diapositivos de vidro, classificados em caixas de 25 (...) era uma espécie de intermediário entre o álbum de fotografias (...) e os filmes de amadores.” (Verger 1982:13)



Um canto de calçada asfaltada, alguns Paralelepípedos, 1932



Um gato de bordo deitado sobre um amontoado de cabos, 1932

Nesse ano de 1932, Verger toma uma decisão fundamental para sua vida: só irá viver até os 40 anos (tinha 30 na época), *extremo limite aceitável para evitar tornar-me um velho caduco. (...) Dizia-me que deveria suicidar-me, caso ainda estivesse vivo em 4 de novembro de 1942* (Verger 1982: 14) e, por isso, os anos que lhe restavam deveriam ser vividos *com plenitude e sem qualquer compromisso seja com dinheiro, seja com ambição social.*

O suicídio foi um tema que perpassou o Surrealismo em alguns momentos de sua trajetória, seja em suas discussões em suas revistas, quando perguntavam aos leitores *O suicídio será uma solução?* Ou efetivamente na prática de seus componentes e simpatizantes (como já foi citado antes, o exemplo de Crevel e também mais tarde Métraux).

Verger, a partir de então, começa a querer seguir um caminho completamente contrário ao que lhe fora ensinado, aderindo aos radicalismos de um *movimento extremista, antiburguês*. Verger não cita o nome desse movimento, mas podemos concluir que era o Movimento Surrealista e também o comunismo.

Quanto ao comunismo, Verger vai para Moscou comemorar o 15º aniversário da Revolução Russa e, ao voltar, decide que esse não é seu caminho, pois, embora em outra direção, ele continuaria a ser *condicionado*. O que combina com o percurso que alguns surrealistas fizeram ao tomarem a decisão de que deveriam caminhar paralelamente ao comunismo, apenas com seu espírito, mas não com as normas do Partido.

Quanto ao Surrealismo, o grupo de amigos “marginais” sonhava em ir para as ilhas do Pacífico viver o mais naturalmente possível e é isso que ele vai realizar ao começar suas viagens.

Como pudemos ver anteriormente, havia uma grande exaltação, por parte dos surrealistas, da região chamada de Oceania, que compreende várias ilhas no Oceano Pacífico, inclusive o Taiti, para onde Verger, não por acaso, empreende sua primeira grande viagem.

Sua primeira tentativa de se livrar de seu passado *decente e burguês* é embarcar para o Taiti a bordo do Ville de Verdun, navio subvencionado pelo governo francês para fazer alguns serviços, mas principalmente para servir a suas diversas colônias. Inspira-se na obra de Paul Gauguin, Flaherty (filme *Moana*), Murnau (filme *Tabu*) e Marc Chadourne (livro *Vasco*) para essa viagem. A travessia Marselha-Taiti durou 50 dias, com escala em Guadalupe; Verger viajou como passageiro de quarta classe.

O filme *Tabu*, de Murnau, foi realizado em conjunto com Flaherty. É um filme em preto e branco, mudo e mostra a vida nas ilhas, através de atividades cotidianas, como a pesca, os banhos de cachoeiras etc...; mas seu enredo foi construído tendo como fio condutor uma história de amor proibido, justamente um tabu. O filme mostra, apesar de tudo, uma vida muito feliz nas ilhas.

Em uma das passagens do livro *Noa Noa*, escrito por Gauguin sobre sua estadia no Taiti, o artista, muito aclamado pelos surrealistas, descreve sua cabana, traduzindo o espírito do lugar:

Sobre mim, o grande teto elevado de folhas de palmeira, - onde habitavam os lagartos. No sono eu podia imaginar espaço sobre minha cabeça, a abóboda celeste, não uma prisão sufocante. Minha cabana era Espaço e Liberdade. (Gauguin 1993: 18)

Gauguin conta nesse mesmo livro que um de seus primeiros quadros foi realizado durante uma visita muito curiosa de uma taitiana que, depois de certo tempo, tomou coragem e entrou em sua cabana e começou a olhar algumas fotografias de quadros que ele tinha em sua parede. Ela se demorou diante do quadro de *Olympia* de Manet e ele lhe perguntou o que ela achava da figura. Ela lhe respondeu que ela era bonita e ainda indagou se seria a esposa dele. Ele respondeu que sim e lhe questionou sobre a possibilidade de pintar um quadro com a nativa e ela disse que não e saiu correndo. Uma hora depois ela voltou toda enfeitada, cheirosa e com um bonito vestido para pousar para ele, o resultado foi *Vahine no te tiare* (mulher com a flor).

Como já foi dito antes, Gauguin foi um dos importantes precursores do Surrealismo e não é por acaso que Verger se inspira nele para empreender sua primeira grande viagem pelo mundo.

Chamo a atenção mais uma vez para o fato de que pequenos detalhes do que podemos observar da vida de Verger falam tão fortemente de um contexto maior. Sua revolta contra certa parcela específica da sociedade, seu sonho de viver de uma forma que o libertasse das regras e sua admiração por Gauguin e pelo que ele representava estavam dizendo mais do que um desejo que poderíamos supor individual. Essas características de sua subjetividade falam de estrutura de uma ordem maior, de um grupo particular, de idéias compartilhadas e de ações produzidas em função dessas idéias.

Comecei a viajar, não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas ou reportagens, mas por necessidade de distanciar-me de libertar-me e escapar do meio em que tinha vivido até então, cujos preconceitos e regras de conduta não me tornavam feliz. (Verger 1982: 13)

Verger deu a volta a pé na ilha do Taiti, *acampava ao longo das praias ou passava a noite na casa do habitante que acolhia o viajante* (Verger 1982: 21). Fez alguns amigos, como Bertrand Glaenzer e a família Bop-Dupont. Em Papeete, fazia muitos passeios nas escunas que carregavam a polpa seca do coco, de ilha em ilha, para enviar para as fábricas de óleo de Marselha ou Bordeaux.

Permanece por quase dois anos na Polinésia Francesa, tentando viver lá de forma bem natural e despreocupada e viaja pelas ilhas (Morea, Raiatea, Rurutu, Rapa-iti, Papete e Magareva, Gambier) para morar ou passear. Numa delas, Bora Bora, encontra um calendário da tipografia de seu pai, percebendo que aquele local não era tão isolado assim da “civilização”.

Dei-me conta mais tarde, quando estive em contato com etnias que tinham sabido guardar melhor seus costumes e suas crenças apesar da paixão redentora e cega dos missionários e a ação civilizadora dos funcionários a serviço das nações conquistadoras, o quanto os deuses maoris estavam abandonados, com isto, muito da alegria de viver que acompanhava as antigas tradições. (Verger 1982: 24)

O amigo Eugène Huni, pintor suíço, vai visitá-lo em 1933 e eles mudam algumas vezes de ilha, indo viver em Moorea e depois em Rurutu (*12 quilômetros de comprimento por quatro de largura, onde viviam 1200 habitantes divididos em três aldeias*). Construíram uma cabana de folhas de coqueiro trançadas. *Nossa nova moradia, que do exterior tinha o aspecto de um monte de palha, tinha em contraste, no interior, um ar limpo e ordenado que nos dava a impressão de viver em uma espécie de cesto finamente trançado* (ibidem, p.23). O lugar virou uma espécie de centro de reuniões dos amigos locais. Eugène morou mais alguns anos nas ilhas onde veio a falecer.

Entretanto, a sensação de que existia um vasto mundo não me saía da cabeça e o desejo de ir vê-lo e fotografá-lo me levava em direções a outros horizontes. (Verger 1982: 25)

Em janeiro de 1934, Verger volta para Paris, onde permanece por três semanas. Resolve visitar o Museu do Trocadéro em busca de peças da Oceania para completar o material de um livro que pretendia publicar sobre sua viagem. *É assim que meu interesse se voltou para a etnografia.* (ibidem) Georges-Henri Riviere (vice-diretor do museu na época) estava organizando uma exposição sobre civilizações do Pacífico e inclui nela fotos de Verger.

Logo após essa visita ao Museu, ainda pensando em publicar seu livro sobre a Oceania, para escrever o texto que complementaria as fotos, procura Marc Chadourne (que publicara um livro sobre a Polinésia Francesa, que Verger lera e no qual se inspirara para ir para lá). Chadourne aceita, mas está de partida para fazer reportagens turísticas (a volta ao mundo) para o jornal Paris-Soir. Chadourne indica Verger para um dos diretores do jornal (Sr. Gémon), para ilustrar as reportagens com fotos, como integrante da equipe de viagem.

Foi preciso embarcar três dias após e obter neste meio tempo, apesar da greve geral, meus vistos para diversos países, comprar uma nova Rolleiflex, mais moderna, e adquirir roupas de um jeito menos tropical que as provenientes do Taiti. (Verger 1982: 25)

Partem para 180 dias de viagem pelo mundo. Começam pelos Estados Unidos (Nova York, Washington, Charleston, Nova Orleans, Arizona, Texas, Phoenix, Los Angeles, Hollywood - foram ver as filmagens de Chaplin em Tempos Modernose - São Francisco). Depois partem para o Japão, a China, as Filipinas, Cingapura, Colombo e Djibouti, retornam

à França. Um total de 150 fotos foi utilizado pelo jornal (mal ampliadas, segundo Verger). Depois dessa aventura, ainda pelo Paris-Soir, Verger ilustra artigos de André Savignon sobre Londres: o jornal inglês Daily Mirror (que tenta contratar Verger com exclusividade, mas sem sucesso, pois depois de uns 10 dias nessa condição, Verger recusa o trabalho) também publica algumas de suas fotos.

Na volta, em agosto de 1934, Verger é então convidado para ser “*colaborador benévolo*” do Museu do Trocadéro, como encarregado de seu laboratório fotográfico. Verger poderia usar o laboratório para suas fotos e quando aparecesse algum trabalho para o Museu ele o faria também. Verger aceita o convite e faz as ampliações das fotos tiradas por Alfred Métraux na ilha de Rapa-Nui, mais conhecida como ilha de Páscoa, dando início a uma longa amizade. Esse talvez tenha sido o primeiro contato com um trabalho etnográfico e de fotografias “*etnográficas*”.

Conhece então alguns dos pesquisadores do Museu como Marcel Griaule, Germaine Dieterlein (*transportando com êxtase um objeto Dogon*), Michel Leiris (*elaborando algum manifesto surrealista*), Paul-Emile Victor, André Schaefer (*com uma partitura de Debussy debaixo do braço*) Jacques Faublée (*que passava freqüentemente suas noites em uma sala do Museu enrolado em um tapete berbere tomado emprestado de uma vitrina*), Denise Paulme, Gessain (*entre duas viagens à Groenlândia*), Hélène Gordon, Stresser-Péan além de Alfred Métraux (*na iminência de partir para Honolulu*). (Verger 1982: 67)

Começa assim sua relação com a antropologia e com as pessoas que faziam antropologia, construindo grande relação de amizade ou de trabalho com algumas delas, como Alfred Métraux, Michel Leiris e Germaine Dieterlein.

Verger também fazia parte do grupo “Bande à Prévert” juntamente com Jacques e Pierre Prévert, Marcel Duhamel, Max Morize, Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Maurice Baquet (com quem veio a morar), Louis Bonin, Moloudji, Gazelle, Jeanine, Germaine e Denise Lecache. Eles se reuniam no La Rhumerie Martiniquaise e, depois, no Café de Flore. Verger costumava freqüentar na companhia desses grupos o Bal Nègre da rua Blomet, onde o povo das antilhas dançava biguine e bebia ponche a noite toda. Anos depois estas pessoas formam uma companhia teatral chamada Le Groupe Octobre. Eles ensaiavam na rue des

Grands Augustins onde morava Jean-Louis Barrault e que depois se transformou no ateliê de Picasso. As peças teatrais eram feitas para os trabalhadores de fábricas.

O Bal Nègre é muitas vezes citado por Verger e por Métraux (d'Ans 1978). Parece ter tido grande influência na vida deles. Verger chega a falar que foi nesse lugar que começou seu interesse pela cultura negra.

J ne résiste pas à citer (p.176) quelques lignes écrites par Duhamel dans son livre "Raconte pas ta vie" où précisément, il l'évoque avec esprit et la raconte minutieusement: "Un bistrot de la rue Blomet...on entre...la clarinette de Léardet vous éclate en pleine poire, pétillante comme des trilles d'alouettes dans un champs de pâquerettes...c'est une salle de café de province. Les clientes sont serrés comme des hagengs en caque autor des tables alignées le long des murs. Noirs et blancs. Tout Montparnasse et toutes les Antilles de Paris. C'est en fait le bal des "gens de maison", chauffers pour un soir délivrés de leurs livrées et camérières de leurs torchons...(...) Le rythme atteint son paroxysme, éliminant insensiblement les Blancs sur la piste. Pour le quadrille, seuls quatre couples restent face à face. Finalement les femmes abandonnent elles aussi, laissant s'affronter quatre Noirs ruisselants de sueur, possédés par l'orchestre et par la clarinette de Léardet...ils redeviennent enfants de la jungle et leur quadrille danse incantatoire...Ils feraient un bom sujet d'études pour ethnologues..." et Marcel Duhamel de signaler la présence de Michel Lérís, Métraux et autres ethnologues distingués. (Verger 1995: 8)

Quando tinha folga do Museu, fazia algumas viagens de bicicleta pela Europa. Foi para o sul da França (não houve como determinar se antes ou depois da Espanha, pois Verger contou o evento nas duas ordens) para conhecer Jean Giono, autor dos livros de que tanto gostava. Dali, foi para a Itália, seguindo os passos de Stendhal (chegou a ir ao lugar que Stendhal costumava frequentar em Pádua, o Café Pedrocchi), vai também, na Itália, para as ilhas Boromeu, para Parma, Pavia, Florença, Veneza, Siena, Verona, Pisa e Roma.

Em dezembro de 1934, juntamente com Pierre Boucher (que o ensinara a fotografar), René Zuber, Emeric Feher e Denise Bellon, funda a agência de fotógrafos Alliance Photo. Juntam-se à equipe Maria Eisner e Robert Capa. Segundo Charles-Henri Favrod¹⁹, Maria Eisner (que chega em Paris em 1933) tinha uma boa experiência de venda

¹⁹ Autor de um breve histórico sobre a formação da agência para o convite da exposição "Alliance Photo, Histoire d'une Agence" no Musée de Élysée Lausanne. Exposição realizada por Thomas M. Gunter e pela Bibliothèque Historique de la Ville de Paris de 13 de dezembro de 1990 a 3 de fevereiro de 1991.

de fotografias para jornais e livros na Alemanha.²⁰ Pierre Boucher e René Zuber eram artistas gráficos e fotógrafos muito amigos dos artistas que eram donos de uma agência chamada Alliance Graphique. Decidiram, então, não misturar as coisas e fundaram a Alliance Photo. Ela foi instalada no número 26 da rua de la Pépinière e depois na rue du Faubourg Saint-Honoré, 125, onde 13 anos mais tarde, sob a direção de Maria Eisner, formou-se o escritório da Magnum em Paris. Aos três integrantes logo se juntaram Denise Bellon, Pierre Verger, Emeric Feher. Depois de algum tempo, vieram também Suzanne Laroche, Juliette Lasserre, Philippe Halsman, Hans Namuth, Georg Raisner, Henri Cartier-Bresson, David Szymin, Endre Erne Friedmann e Robert Capa. Segundo o autor, a divulgação feita pela Alliance de fotos, como as de Capa sobre a Frente Popular e a Guerra da Espanha, começou a chamar a atenção do mundo todo. A agência teve um papel fundamental no nascimento de uma nova visão de mundo e Paris se tornou, nesse período, a capital internacional da fotografia.

Em 1935 Verger parte em uma viagem de bicicleta sem destino pela Europa e vai para a Espanha, onde percorre 3.500 quilômetros. Na volta a Paris, no restaurante Solange (que assim como o Chéramy, dava comida aos artistas em dificuldades financeiras), conhece o cunhado do editor Paul Hartman, que precisava de fotos da Andaluzia para uma publicação.

Foi a primeira obra da qual participei e que foi seguida por um certo número de outras durante cerca de trinta anos. (Verger 1982: 73)

Verger fez pela primeira vez uma grande viagem para a África em 1935 e 1936. Conseguiu viajar pela Compagnie Générale (de transportes terrestres) Transsaharienne, que financiaria sua viagem em troca de fotografias para publicidade. Foi para a Argélia e para o Níger. Fez o mesmo tipo de acordo com a Compagnie Générale Transatlantique, quando foi para para Argel e com a Société Anonyme des Transports Tropicaux ,quando fez o percurso de Zindre ao Argel, passando pelo Hoggar.

Verger, antes de partir, foi ver o governador do Sudão, que, por coincidência, estava em Paris, para pedir transporte no Sudão em troca de fotografias. Quando Verger chegou a Gao, em dezembro de 1935, soube que estaria chegando àquele local uma caminhonete

²⁰ Maria Eisner trabalhou com Simon Guttman, criador da famosa agência Dephot - Deutscher Photodienst.

Renault para a “Missão Verger” e que o governador gostaria de saber se seria suficiente para o seu transporte e do seu material.

O material em questão consistia em uma Rolleiflex e uma centena de rolos de filmes, tudo contido em uma mala de tamanho reduzido. (Verger 1982: 73)

Passou pela região dos tuaregues em Adrar dos Iforas (parou em Kidal); dali foi para Tombuctu (segundo Verger, o local era considerado anteriormente o maior mercado da bacia do Níger, de onde saíam as caravanas para a Mauritânia e para Marrocos, passando por outros locais no caminho). Nesse local presenciou a chegada de uma caravana de mais de cinco mil camelos carregados de sal. Passou por Sangha, onde viu uma dança de máscaras dos Dogons (“*tão caras a Marcel Griaule e Germaine Dieterlein*”). Foi também para Mopti ver o culto aos gênios Songhai (“*motivo para numerosos filmes de Jean Rouch*”) e para San, onde viu as máscaras bambara. Esteve em Ségou, onde fotografou a construção das barragens do Níger e chegou a Bamako. Fez o mesmo tipo de acordo para viajar pelo Togo, Daomé e Níger.

A essas, seguem-se até 1946 muitas viagens para diversas partes do mundo: Antilhas, México, China, Filipinas, Indochina, Guatemala, Equador, Dacar e Bissao, Argentina, Bolívia, Peru e Brasil. Eram viagens feitas sempre atrás de fotos e algumas eram financiadas em troca de fotos.

Em 1936, quando volta para Paris, o Museu estava sendo reformado para a Exposição Universal de 1937. *O corpo de edifício central em rotunda desapareceu e as duas alas foram reerguidas com vários andares para constituir o atual Palácio de Chaillot.* (Verger 1982: 95)

Em 1937, fotografa a Exposição Universal para o livro *Arts et métiers graphiques*. Suas fotos foram escolhidas para entrar na famosa exposição “*Photography 1839-1937*” no Museum of Modern Art-MOMA de Nova York.

Em 1938, após ter voltado da Indochina, depois de cobrir na China o conflito sino-japones, é mobilizado pelo exército francês. Foi enviado para Lorraine. Lá, Verger calcula que, com a promessa de não passar dos 40 anos, ainda lhe restam 1500 dias de vida e então

compra uma fita métrica com 1 metro e 50 centímetros e passa a cortar um milímetro dela a cada dia.

Espalhei aqueles milímetros em três continentes (Europa, África e Américas), os oceanos Atlântico e Pacífico, os rios afluentes do Amazonas, o lago Titicaca, o Rio de la Plata e a baía da Guanabara. (Verger 1982: 147)

Quando foi desmobilizado pelo exército, a revista Match o manda para Roma para uma reportagem.

Verger sente que todas as suas viagens e tudo que o viu o afastavam de seus amigos e de sua família, então, como nada o prendia em Paris, parte para novas viagens.

Vai para o México, a Guatemala e o Equador e esteve no Brasil em 1939, somente de passagem, pois sua mala havia sido roubada em Quito e ele foi de consulado em consulado em busca de um novo passaporte até chegar no Rio de Janeiro. Ele soube da guerra no meio da viagem e em um dos consulados em que esteve lhe informaram que deveria embarcar para Dacar.

É em Dacar, no Senegal, em 1940, onde foi fazer o serviço militar como fotógrafo do Governo Geral da África Francesa Ocidental, que reencontra o amigo Bernard Maupoil, que estudava as artes divinatórias do Daomé, e que o apresenta a Théodore Monod, diretor do IFAN (Institut Français d'Afrique Noire) e que anos mais tarde conseguirá uma bolsa de estudos para Verger ir ao Daomé como pesquisador. Verger trabalha no serviço de radiotelégrafo de Dacar e, depois, passou a trabalhar como fotógrafo do Governo Geral da África Ocidental.

Em agosto do mesmo ano é desmobilizado pelo exército e sai da África por Cabo Verde chegando ao Brasil 6 semanas depois. Como não conseguiu emprego, foi para a Argentina.

Trabalha em 1941 para os jornais *Argentina Livre* e *Mundo Argentino*.

Em 1942 vai para a Bolívia e para Peru, onde trabalha como fotógrafo no Museu Nacional de Lima. É quando desiste daquela velha idéia de morrer aos 40 anos: *Faltei a minha própria morte*. Isso, segundo ele, por espírito de contradição.

Fica desempregado por algum tempo e trabalha para a Rubber Development Corporation e para a Cerro de Pasco Copper Corporation, sempre fazendo fotos.

Em 1946, deixa o Peru, chega a Corumbá e depois a São Paulo, onde encontra Roger Bastide. Bastide acabava de retornar de uma viagem à Bahia e relata a Verger a forte influência africana naquele local, sobre o qual Verger já tinha uma certa idéia por ter lido Jubiabá (traduzido para o francês por Michel Beveiller e Pierre Hourcard como Bahia de Tous les Saints, editado pela Gallimard), de Jorge Amado. Bastide o incentiva a ir conhecer o lugar e lhe dá algumas referências de pessoas que ele poderia procurar.

Ainda passa três meses no Rio e consegue trabalho na revista *O Cruzeiro*, por indicação de Vera Pacheco²¹, amiga de Métraux, que havia escrito uma reportagem sobre o Peru para aquela revista e necessitava de fotos para completá-la. Quando os diretores da revista souberam que Verger estava indo para a Bahia, lhe encomendaram uma série de reportagens sobre a região. Conseguiu assim o visto de residente no país.

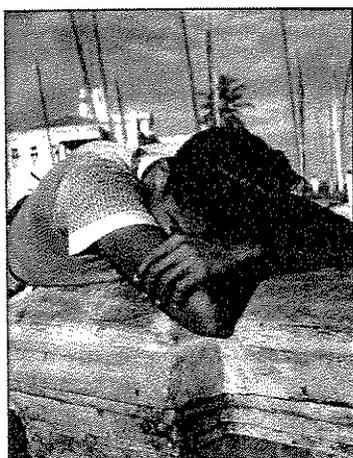
Chega a Salvador em 5 de agosto de 1946.

²¹ Vera Pacheco era viúva de José Olímpio, editor de *O Cruzeiro*.

Capítulo 3



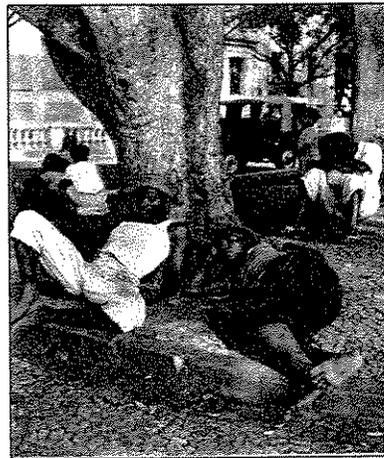
Capítulo 3
O interesse direcionado:
Pierre Verger na Bahia



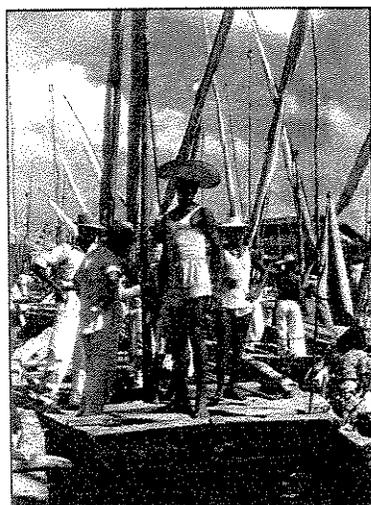
Salvador, Bahia, 1946-1952



Salvador, Bahia, 1946-1952



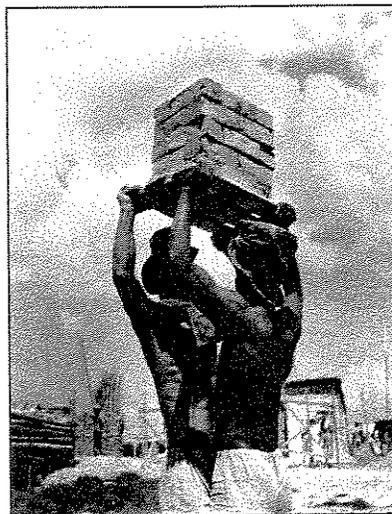
Salvador, Bahia, 1946-1952



Salvador, Bahia, 1946-1952



Salvador, Bahia, 1946-1952



Salvador, Bahia, 1946-1952



Salvador, Bahia, 1946-1962



Salvador, Bahia, 1946-1962



Salvador, Bahia, 1946-1962



Bahia, Filhos de Gandhi



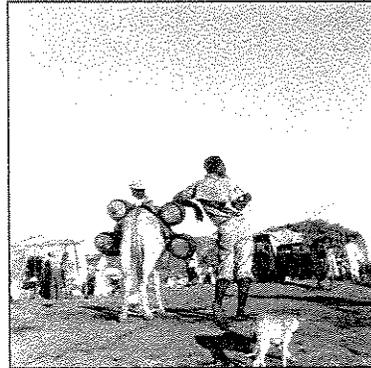
Bahia



Bahia, Roda de Capoeira



Bahia, Casal



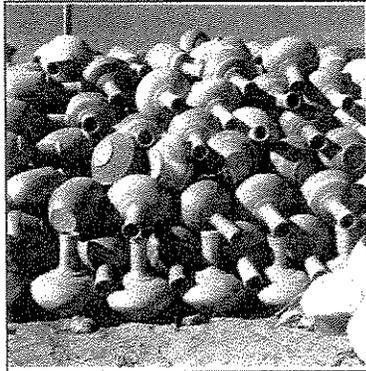
Bahia, Lapa



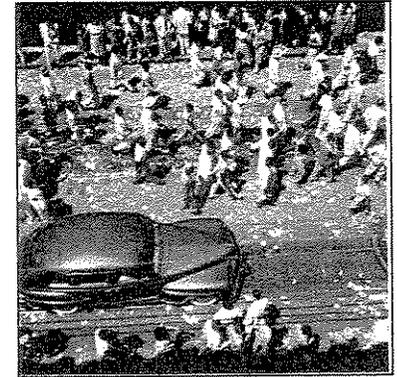
Bahia, devotas assistem a procissão



Bahia



Bahia



Bahia

* Infelizmente não foi possível identificar as fotografias com as datas corretas.



Capítulo 3

O interesse direcionado: Pierre Verger na Bahia

Estas fotografias foram tiradas por Verger no início de sua estadia na Bahia. Seu olhar estava voltado, como de costume, para as cenas de rua e para o cotidiano local. Tudo o que passava na sua frente era interessante. Esta postura, algo parecida com a de um turista que fotografa com curiosidade, surpresa e admiração aquilo que está conhecendo, também denota uma relação passageira com o local e com tudo o que capta. O turista não tem laços, não está envolvido com as questões mais profundas dos locais que visita, justamente por não ser possível a ele criar vínculos mais fortes no curto espaço de tempo que permanece em cada parada. Seu olhar vai se objetivando, oscilando entre a curiosidade descompromissada de um passante e uma composição plástica singular e singela, reveladora de grande sensibilidade.

Mas o olhar de Verger, não é tão desprovido de intenções e distraído como poderíamos imaginar, pois ele fotografa os lugares que escolheu incluir em seu roteiro movido por questões anteriores que o incomodavam e que acabaram por instigá-lo a viajar e produzir.

Em seu roteiro de viagens constavam locais que, se considerados na sua interação com um contexto francês específico (me refiro aqui ao Surrealismo), se mostram importantes enquanto lugares com “poderes mágicos” de concretização e exemplo de uma inversão da hierarquia social e subversão da ordem dada. Claro que estes lugares também falam sobre colonização, imperialismo e subjugação, mas uma parcela desta geração que viveu o momento do pós-guerra e do colonialismo, por teoria e princípio, elege justamente esses locais para realizar a inversão destes processos, acreditando talvez na possibilidade da redenção de seu “pecados”, no esquecimento da vergonha e na valorização do que fora até então destrutado e massacrado.

Com exceção de sua viagem ao redor do mundo como repórter fotográfico, da que fez à China para cobrir o conflito sino-japonês e das que fazia na Europa de bicicleta, Verger viajou muito pela Oceania, América Latina, Antilhas e África. Os lugares onde Verger se estabeleceu por mais tempo nestas viagens foram o Taiti (2 anos), o Peru (4 anos)

e o Brasil , juntamente com a África – lugares em que permaneceu viajando, pesquisando e dando aulas, totalizando quase 50 anos nesta última parada (Brasil – África).

Pierre Verger poderia ter viajado e se estabelecido na Suíça, em Portugal ou na Espanha, mas algo o atraiu para estes outros locais, mais “marginais” e o mesmo acabou acontecendo para tantos outros de seu grupo. No meu entender é justamente este “algo” que remete ao Surrealismo.

Verger chega em Salvador em 1946, com 44 anos, ou seja, um homem já formado. Sua postura, seu olhar e sua percepção já tinham adquirido uma base antes de sua experiência na Bahia.

A Bahia que Pierre Verger enxerga confirma suas idéias anteriores ao seu encontro com ela, mas, ao mesmo tempo, também acrescenta coisas importantes para sua trajetória de vida. A imagem de Bahia que Verger vem a formar depois de certo tempo está ligada ao seu olhar, sua percepção e seu entendimento sobre as questões que o local lhe colocava.

Este capítulo trata do contexto encontrado por Verger quando de sua chegada e de como seu olhar “distraído” foi se voltando para as questões que envolviam os afro-descendentes locais, principalmente no que diz respeito aos assuntos relacionados ao candomblé.

É importante entendermos como se deu o processo de busca de africanismos em uma determinada região denominada Novo Mundo , percebendo, ao mesmo tempo, como a África se tornou o ponto fundamental de construção e fortalecimento de identidade para a comunidade da diáspora africana. Essas questões são fundamentais porque Verger vai atuar na Bahia, exatamente no centro destas idéias, estudando e fotografando o lugar onde se acreditava que a África se mantinha mais pura no território brasileiro: o candomblé da Bahia, que se tornou modelo de preservação das raízes africanas.

Estas idéias sobre a África no Novo Mundo fazem referência não somente às fotografias que compõem vários de seus livros, mas indicam, através destas fotos que valorizam a ligação do Brasil com a África (fotos que só veremos no capítulo seguinte), as mudanças teóricas sobre idéias de raça, sobre as análises culturalistas e o papel do negro na construção de sua identidade.

1- A África e o negro no Novo Mundo

A África que vive nas Américas é uma mobilização estratégica de um repertório cultural circum-Atlântico de quinhentos anos. Em suma, muito do que é chamado de “memória” cultural ou coletiva na diáspora africana, e em toda nação, ocorre em contextos de poder, negociação e recriação. Este ponto é geralmente negligenciado pelo discurso da “invenção da tradição”, tornando nula a agency dos oprimidos. (Matory 1990: 68)

Existe na região chamada de “Novo Mundo” uma situação peculiar criada em função de vários processos embricados ligados ao imperialismo, ao colonialismo e ao capitalismo, que resultaram no transporte forçado de negros africanos para o local na condição de escravos. Esta situação de convivência inusitada acarretou em desdobramentos seculares que retratam os processos globais e locais de estabelecimento de relações raciais, definições de identidades e subjetividades da população negra na diáspora africana. Estes processos se refletem em várias instâncias da vida social e cultural que vão desde a literatura, fotografia e artes plásticas, até a criação de uma linha de estudos antropológicos .

A história da diáspora africana nas Américas e no Caribe tem suas referências e suas construções seculares tradicionalmente marcadas pelas relações hierárquicas e de poder estabelecidas neste processo. Fazem parte deste contexto, as múltiplas faces compostas, no mínimo, de algumas posições importantes, a saber, a dos brancos que tinham no seu cotidiano os problemas de convivência com a diferença antes e depois da abolição, a dos negros que eram a própria materialização do problema e a dos comerciantes e colonialistas que os traziam e também a dos intelectuais, negros e brancos, que formulavam suas idéias a respeito da situação.

É muito comum encontrarmos uma construção de sujeitos e agentes que oscilam entre o bem e o mal, mas existe pouca atenção para os espaços de negociação e atuação dos negros nesta história, que ficam relegados sempre ao papel de eternas vítimas sem força de luta e poder de negociação algum. O papel de vítimas, que diz respeito à força que os trouxe para cá e, no que se refere à escravização, aos maus tratos, injustiças e preconceito, pode quase ser provado cientificamente em laboratório. Mas os interstícios, os bastidores, as entrelinhas, podem, hoje em dia, serem decodificados e traduzidos para enxergarmos melhor este processo de negociação e reação.

Um outro problema que se coloca, aqui, é o que diz respeito ao papel dos intelectuais na construção desta história e o reflexo de seus trabalhos para as comunidades que estudam.

O negro e o Novo Mundo se tornaram objetos de estudos a partir de contextos específicos e datados onde vários intelectuais, negros ou não, tiveram um papel importante, senão pelos desdobramentos de suas obras e uso de métodos e de conceitos hoje já ultrapassados, ao menos no que diz respeito a terem colocado em cena temas antes nem sequer considerados plausíveis de serem abordados (como, por exemplo, considerar o negro como representante de uma civilização que tinha um passado e uma herança cultural).

Tomando a Antropologia como um campo de produção de discursos textuais e imagéticos sobre “o outro” e sua história refletindo uma longa tradição de construção de contornos sobre “a diferença” que retratam conceitos datados, contextualizados dentro de processos que permitiram a formulação de idéias específicas, estabelecimento de conceitos paradigmáticos e metodologias de trabalho, podemos refletir sobre o poder de negociação da comunidade estudada com os intelectuais que as estudam e a relação da interpretação apresentada com a “agenda” pessoal do pesquisador.

O estabelecimento destas relações se dá dentro de um *círculo de interpretações* que constrói imagens, idéias e discursos que se infiltram e criam raízes em diferentes setores da vida cotidiana. A percepção e o olhar dos autores se desenvolvem segundo estes processos. Isto inclui também os processos de reafirmação da identidade negra nas Américas e no Caribe que se deram através de processos tanto locais como globais e que dependeram, também, da intercomunicação com e entre a diáspora africana (ou transatlântica) (Matory 1990)

Naturalmente estes processos ocorrem em instâncias diferentes e que produzem efeitos diferentes, mas dizem respeito a contextos que revelam não só a “diferença”, como a forma de lidar com ela (quer seja para prática do poder e afirmação da autoridade com intuítos comerciais capitalistas, como na individualização de um sujeito e atribuição de identidade a partir da ciência ou mesmo das possibilidades de subjetividades e de escolhas oferecidas pelo cotidiano datado).(Bhabha 1992)

Se hoje há uma grande discussão a respeito do que seria realmente africano poderíamos relacionar este fato a tantos “usos e abusos” na dominação, na invasão e na

criação de idéias, conceitos e imagens a respeito da África como região geográfica, da África imaginada como fonte de sustentação de identidade e do que é ser negro.

Mas dentro desta confusão de idéias carregadas de preconceitos, alguns estudos pioneiros e movimentos de negros na diáspora, colaboraram para grandes mudanças nos contextos regionais e globais. Os estudos de alguns destes intelectuais, e da imagem que criaram a respeito dos negros nesta região, estão relacionados tanto com o contexto político cultural de suas épocas, como com suas trajetórias de vida, além da intercomunicação e a *agency* dos africanos e seus descendentes neste processo.

De qualquer maneira, a escravidão nos moldes estabelecidos no “Novo Mundo”, aliada ao momento da vinda trágica dos africanos em direção à região, é um marco que mudou a história em vários sentidos. Não é preciso dizer que os mais prejudicados moral, ética e fisicamente, em séculos de tratos desumanos e criminosos, foram os negros que, desde o momento do embarque, foram obrigados a redefinir seus conceitos e sua cultura.

A escravidão já existia na África, assim como em boa parte do mundo. Antes que o Novo Mundo representasse o maior consumidor de escravos do mercado, o Oriente Médio já se utilizava do tráfico negreiro para levar, em sua maioria, mulheres para o Marrocos, Trípoli, Egito e Arábia do Sul. Neste caso, os negros a serem escravizados eram adquiridos através das guerras, processos judiciais e raptos e não em escala comercial. (Manning 1988:15-17)

Do final do século XVI até metade do século XVIII, há um considerável aumento na quantidade e no preço dos escravos trazidos para o Novo Mundo, aumento este movido pelo sistema de plantação de açúcar que se desenvolveu em determinadas colônias européias como o Brasil, Barbados, Jamaica e Martinica entre outras. As principais regiões que exportavam seus escravos a partir do século XVII eram a Baía do Benin e a Costa do Ouro.

O sistema mercadológico, com o passar do tempo, causou *mudanças no método e na moralidade da captura de escravos*²¹, mas o fato é que o transporte dos africanos

²¹ Existe aqui uma grande polêmica sobre se o aumento de escravos exportados seria uma consequência do aumento das guerras geradas por causas religiosas, ou se o aumento da demanda de escravos causou o aumento das guerras e que se justificativa através das discordâncias religiosas para tanto. (Manning 1988:17-23)

embarcados à força para as Américas representou, até aquele momento, a maior imigração transoceânica da história da humanidade. (Matory 1999)

Segundo as pesquisas de Philip D. Curtin, foram levados para as Américas cerca de 9,5 milhões de escravos entre 1518 (primeiro carregamento comprovado) e 1873 (último carregamento para Cuba), sendo que destes 65% foram destinados às *plantations* açucareiras e 15% ao café, ao tabaco, ao algodão, ao arroz e à mineração (Rivière). Isto sem contar com as estimativas do transporte clandestino que perdurou ainda alguns anos após a proibição do tráfico²².

Este comércio atlântico de escravos seguiu regras de mercado e de preço que influenciaram tanto no aumento ou diminuição do fluxo populacional, como também no sexo e idade destas pessoas que vinham da África. Tratados como mercadorias prontas para o comércio e embarcados nos navios sem nem ao menos saberem o seu destino, os negros eram trazidos conforme múltiplos propósitos – fonte de renda para os traficantes, papel moeda para os europeus, ou ainda solução para problemas econômicos e de mão-de-obra de vários países.

Neste primeiro momento, o discurso dominante sobre os negros era de que eles não passavam de exemplares de raças inferiores, biológica e mentalmente degeneradas, considerados, conseqüentemente, como seres sem passado e sem cultura. Esse discurso possibilitou, entre outras coisas, um visionamento deste grupo como passível de ser subjugado.

De acordo com uma grande geração de africanistas, as mudanças pré-coloniais na África tinham se dado através da influência dos europeus e outros estrangeiros. A idéia predominante era de que as mudanças sociais se davam num ritmo muito lento, quase imperceptível, a não ser quando influenciada pelos estrangeiros. Estudos mais recentes demonstram, por outro lado, que as sociedades pré-coloniais africanas eram bem dinâmicas e inovadoras, principalmente no âmbito político, econômico e religioso. (Manning 1988: 8)

A África, neste momento, era então construída, segundo a visão dos africanistas, como local sem progresso, sem iniciativas, na verdade um mero mercado onde se conseguiam escravos.

²² Manning (1988) coloca ainda que na costa ocidental, o total de escravos levados seria por volta de 12 milhões, sendo que, destes, 2 milhões morreram no processo.

Em termos práticos, podemos notar, no decorrer da história, que existem imagens e construções recorrentes e semelhantes a respeito do negro tanto na fala dos colonialistas como na fala dos intelectuais e, até mesmo, na fala dos próprios negros. São construções datadas, comuns para cada época e que, durante muito tempo, basearam-se no conceito de raça e de hereditariedade, de nação e de território, de identidade e de cultura.

Em uma segunda fase, após a abolição da escravatura, os negros no Novo Mundo, principalmente nos Estados Unidos, passam de solução de mão-de-obra para um problema social para o meio em que convivem, pois, libertos, teriam que ser considerados como cidadãos e, teoricamente, com deveres e direitos iguais aos dos brancos.

Mas, na prática do cotidiano, a emancipação dos negros perante a lei depois da abolição não significou sua autonomia e igualdade como cidadãos. Este complexo período de transição foi repleto de novos processos migratórios e de reacomodação da população, o que trouxe consigo novas mudanças. Estas mudanças se deram tanto no que se refere aos territórios, como ao sistema econômico. Muitos escravos no Brasil se mudaram das zonas rurais para as metrópoles em busca de uma vida melhor; nos EUA, se mudaram da região sul para a norte; no Caribe, se mudaram entre as ilhas e para os EUA, em função da industrialização que oferecia novas “oportunidades”. (Conniff)

Dentro deste quadro de séculos de transformações, desenvolveram-se modos de relacionamentos característicos de cada região dentro do Novo Mundo.

O intelectual holandês Harry Hoentink definiu dois modelos básicos de relações raciais segundo os quais poderíamos caracterizar a região. Um de origem ibérica, mais suave e flexível, com alto grau de miscigenação, havendo um continuum de cor e uma larga escala de sincretismo religioso e cultural (nas antigas colônias espanholas e portuguesas no Caribe, na América Central e na América do Sul) e o outro, de origem norte-europeu, mais duro e polarizado em suas relações (antigas colônias inglesas como Suriname, Canadá e Estados Unidos) (Hoentink, 1967; Sansone, 1995; Price, 1995)

O fato é que o embarque forçado destas pessoas para um destino que muitas vezes não conheciam, carregou também “a diferença” para muito próximo: seus costumes e crenças, culturas e ideologias vieram com certo grau de intensidade para o Novo Mundo. Este “pacote cultural” foi aos poucos se perdendo ou se adaptando, esmagado pelas

condições adversas e também se recriando como forma de garantia de sobrevivência e preservação de vida e identidade dentro destas mesmas condições.

O percurso e os transtornos no navio, a chegada, a acomodação, o trabalho e o estabelecimento desta população provocaram mudanças radicais nos seus estilos de vida e, conseqüentemente, vivendo sob forte opressão, ela redefiniu sua cultura.

A construção cultural do que é ser negro varia de lugar para lugar, mas podemos definir que, atualmente, *“cultura negra é uma subcultura específica das populações de origem africano-americana, dentro de um sistema social que destaca a cor ou a descendência de cor como importante critério para diferenciar ou segregar pessoas”*. Se, por sua vez, identidades sociais se constituem em relação a outras, ou seja, não existem no isolamento, a cultura negra *“nasceu como produto transnacional por excelência”*.(Sansone 1995: 66 e Sansone 1998: 228)

No estabelecimento de certas tradições dentro do universo da diáspora africana normalmente não são consideradas *as condições de plausibilidade cultural de qualquer “tradição inventada” e, segundo, os interesses, o consentimento e a contribuição das outras classes que produzem a “tradição.* (Matory 1990: 61)

Para alguns autores de uma segunda geração, a cultura negra nasce dentro da modernidade, na escravidão, marcando uma nova época. Para outros autores, que iniciaram as pesquisas sobre o tema, a cultura negra tem sua origem na África.

O processo da exploração colonial e o regime de plantation fizeram com que os negros se articulassem como podiam para tentar manter seus costumes e crenças vivos de alguma maneira. Uma delas foi a recomposição de uma origem em um território comum, ou seja, o estabelecimento de um longo passado histórico. Na prática, tratava-se de cultivar uma memória sobre a África, cultivando sua continuidade e presença no cotidiano através da preservação dos dialetos, cantos, danças, religião.

Dentro da relação de escravidão estabelecida entre Europa, África e Américas, esta recorrente invocação da África, assim como de outros processos de luta e reivindicação de identidade, segundo Riviére, se deu de formas diferentes, de acordo com combinação de alguns elementos, tais quais o país que colonizou o local, a proveniência da população negra e o meio ecológico e econômico onde os escravos trabalhavam.

A África, como local dos antepassados, das raízes e das origens, passa a ser reivindicada como o módulo que sustenta a dignidade e a esperança da maioria dos negros estabelecidos nessas terras estranhas. A África (ou uma certa África) é transplantada, trazida como que congelada, quase genética, quase reencarnada, para um outro território, de forma a sustentar e preservar a dignidade de várias gerações de afro-descendentes.

Seja esta África inventada ou não, seja ela a origem da cultura negra ou não, é através dela que se fez presente um passado significativo e estratégico. É através dela que se dá uma direção e uso estratégico para esta cultura em comum. Seja esta cultura incorporada, praticada ou professada, há uma apropriação estratégica para negociação, enfrentamento e afirmação, que faz parte da definição da cultura negra através dos símbolos que ela manipula em seu cotidiano.

A história da diáspora africana deve ser entendida como interagindo neste jogo circular de interpretações, e não somente como tomando a forma modular conseqüente de determinações. Deve ser vista como englobada para adquirir o sentido predominante e também para a sua reação a ele.

2- A Antropologia

Dentro da antropologia alguns autores foram fundamentais para os estudos sobre o negro e a herança africana e, conseqüentemente, para os estudos sobre este tema no Brasil.

É neste segundo momento, onde o negro passa a ser um problema social a ser considerado, que se cria uma linha de estudos dentro da antropologia, principalmente a americana, que trata sobre o negro nesta sua nova condição de representante de uma civilização e portador de uma herança cultural no contexto do “Novo Mundo”. É o início dos estudos culturalistas de Franz Boas.

Não é preciso fazer uma recapitulação secular para entendermos a importância da idéia de raça e seu paralelismo com a biologia para o desenvolvimento da história da antropologia e nem da diáspora africana. Neste processo de manejo da diferença baseado na aparência física e na ascendência para a classificação de aptidões e comportamentos, a idéia de raça marca as teorias que construíram estas imagens.

Ao que parece, o processo de formação de uma linha de pesquisa sobre o negro, de modo geral, se deu de diferentes formas em diversos lugares, dependendo da relação

própria local com os problemas resultantes de ocorrências como o imperialismo, as colônias (se eu tenho colônias) e a escravidão (se recebi ou “doei” escravos, ou se sou escravo).

No início do processo de estabelecimento da antropologia como uma “verdadeira ciência” (no caso, o período das primeiras expedições etnográficas) podemos notar que a França, por exemplo, depois de ter passado, nos anos 20, por uma verdadeira febre de amor pela arte negra, sai em busca de objetos que permitam descobrir, explorar e colecionar suas colônias. Já os EUA saem para coletar seus dados em estudos de “primeira-mão” para tentar entender e resolver seus próprios problemas internos de convivência²³. A França tinha colônias, enquanto os EUA foram colônia. O problema dos afro-descendentes dentro da antropologia é uma questão que se desenvolve principalmente na antropologia cultural americana.

Estes processos combinados durante muitos anos com um outro processo chamado de colonialidade (Grosfoguel 1997) ou habitus racial, entendidos como um conjunto de dispositivos internalizados pelos agentes sociais através de uma longa história colonial e que, mesmo após a descolonização continua a gerar uma hierarquia racial, marcando determinados grupos com capital simbólico positivo ou negativo, geraram diferentes formas de se pensar e se relacionar com a questão do negro na diáspora africana.

Para a antropologia, alguns lugares foram eleitos como “estudáveis” dentro deste circuito de estabelecimento da nação diaspórica no que se chamou Novo Mundo, como o Suriname (antiga Guiana Holandesa), o Brasil, os EUA e Cuba.

Uma das relações importantes e muito presentes no início dos estudos sobre o “Novo Mundo Negro” em geral (e que persistiu durante bastante tempo), fundamental no próprio processo de estabelecimento da diáspora como um problema antropológico, é a relação entre o passado e o presente. Um dos elementos centrais destes estudos são as “narrativas de continuidades”.

²³ O surgimento deste campo de estudos nos EUA tem uma ligação direta com os acontecimentos relacionados à Guerra Civil, Reconstrução e Restauração do poder do Sul, processos estes que modificaram a estrutura da sociedade. Esta passou a operar em relação à cor numa atitude de forte opressão sobre os negros. Os questionamentos da época giravam em torno da cidadania, ou seja, se os negros seriam dignos de serem cidadãos como os outros. (Scott 1991)

Estas continuidades se estabelecem entre o velho e o novo, entre o original e o pós-trauma (abolição), e alguns antropólogos se empenharam em comprovar a idéia deste passado autêntico, tentando demonstrar o grau de integridade, de preservação – o quão intacto estava ainda perdurando, apesar de tudo, o velho no novo, a tradição na modernidade. Duas figuras são fundamentais neste processo de busca da origem, de “medição” do passado no presente: a escravidão e a África²⁴. (Scott 1991)

Estes processos foram revisitados em estudos que mudaram o que tradicionalmente se retratava a respeito dos negros. A busca pelo que seria uma continuidade da África, pelo que faria fortalecer os laços com os antepassados africanos e pelo que tornaria o negro “mais negro” foi um traço marcante das pesquisas do começo da formação de uma linha de estudos sobre o Novo Mundo Negro. Isto representava uma grande mudança de visão e conceitos sobre o negro, até então visto como sinônimo de pessoas sem passado, sem cultura ou identidade, pessoas que antes da abolição nem sequer era considerada como fonte de estudos culturais, já que representava a infância da civilização.

Alguns pesquisadores que fizeram parte destes novos estudos sobre os negros ajudaram na construção de suas imagens e, de certa forma, são responsáveis pela legitimação de versões de suas histórias dentro de cada local – W.E.B. Du Bois e Melville Herskovits nos Estados Unidos, Fernando Ortiz em Cuba, Jean Prince-Mars no Haiti, Arthur Ramos, Edison Carneiro e Gilberto Freyre no Brasil, figuram como os principais nomes.

Sidney Mintz, na introdução do livro *The Myth of the Negro Past*, publicado em 1941 como um dos grandes marcos da história da antropologia dentro dos estudos sobre os negros²⁵, indica o autor Melville Herskovits²⁶ como o pioneiro da tradição dos estudos sobre os afro-americanos, ressaltando, porém, a fundamental importância de Franz Boas nesta tradição.

²⁴ Para Richard Price a escravidão é o ponto de partida fundamental para a questão da diáspora e para M. Herskovits a referência maior é a África.

²⁵ Mintz coloca o livro com um trabalho “sem precedentes”, isso por causa do contexto em que ele surge, ocupando um lugar até então vazio por causa das condições históricas da formação da ciência e das relações raciais nos EUA.

²⁶ Segundo Mintz, Herskovits nasceu em 1895 e era judeu. Começou sua carreira estudando na Universidade de Cincinnati e no Hebrew Union College e pretendia seguir carreira na religião. Depois de servir na guerra, ele se interessou pelas humanidades e estudou história na Universidade de Chicago, se formando bacharel em 1920. Completou seu mestrado na Columbia, em 1921, e o Ph.D. em 1923.

Desde os primeiros estudos realizados dentro da antropologia americana, que tem em Morgan um de seus marcos iniciais, até o final do século XIX, o centro da atenção dos pesquisadores era a questão indígena.²⁷

Quando Boas chega nos EUA, em 1887²⁸, o país enfrentava muitas dificuldades com relação à população negra, pois o relacionamento com esta era marcado por injustiças e horrores. Boas teve um papel fundamental para a transformação da antropologia numa disciplina científica, atuando também na mudança do olhar dos EUA sobre os afro-americanos. Nesta época, M. Herskovits era aluno de Boas e recebeu uma forte influência deste em suas concepções sobre o tema.

Boas estava, no final do século XIX e início do XX, elaborando seu conceito de cultura e, ao mesmo tempo, opondo-se ao racismo. O antropólogo tentou criar um museu ou uma instituição que trabalhasse exclusivamente com a temática da África, divulgando sua cultura, mas que lidasse, paralelamente, com as questões relativas ao preconceito racial.

Seu projeto não deu resultados na época por falta de apoio, mas, mesmo assim, ele conseguiu abrir um programa de estudos sobre negros na Columbia University. Dentro deste programa chegou a mandar um estudante para a África, enquanto outros tantos estavam pesquisando o negro americano. Herskovits era um desses alunos e fez sua pesquisa no Harlem. Esta geração foi muito influenciada por Alexander Goldenweiser, da New School for Social Research, e depois por Franz Boas, da Universidade de Columbia.

No período que vai de 1926 até 1940, Herskovits mudou totalmente seu modo de pensar sobre os afro-americanos (e seus conceitos de natureza e cultura). Esta transformação em seu trabalho pode ser mais claramente percebida se pensarmos em seus posicionamentos perante a questão que se colocava, em 1925, que era a de que a cultura da África nas Américas praticamente não existia pois havia sido erradicada pela cultura dominante. Já em 1941, com *The Myth of the Negro Past*, ele descreve como os afro-americanos fizeram para preservar sua cultura apesar da opressão²⁹.

²⁷ Mintz ressalta que mesmo Morgan que na época lutava pelos direitos dos índios americanos, não conseguia enxergar os negros como cidadãos.

²⁸ A única experiência de Boas até então era sua pesquisa sobre os Esquimós.

Suas teorias foram se modificando fundamentalmente depois das pesquisas de campo com sua mulher no Daomé, no Haiti e, principalmente, no Suriname. Eles vão para o Suriname em 1928 e 1929 para estudar os Saramaka (ou Bush) que eram descendentes de africanos que chegaram na região como escravos no final do século XVII e início do XVIII (e que hoje são vinte mil pessoas). Estes escravos, fugindo de sua condição, se instalavam na floresta e recriavam uma forma de vida diferente reunindo-se em comunidades independentes: eram os Saramaka, os Djuka, os Aluka e os Kwinti. Pelo fato de se isolarem da sociedade branca na floresta, estes negros tornaram-se símbolos de africanidade – verdadeiros parâmetros de medição da pureza da herança africana, pois não teriam se aculturado, mas sim preservado suas raízes africanas.

Segundo Scott, diante destes fatos o Suriname passou a ser visto como um lugar obrigatório de estudos antropológicos e os Saramaka se transformaram em elementos centrais para o problema antropológico do negro do Novo Mundo.

Um outro fator crucial para a mudança de direção dos estudos de Herskovits foram os movimentos de “consciência negra”, que incluíam o Pan-Africanismo do Harlem e líderes como Marcus Garvey que clamavam por um passado centrado na África que lhes daria identidade.

A imagem do que se denominou de Novo Mundo Negro foi construída tendo como base as teorias racistas do século XIX que colocavam os negros como seres sem passado e sem cultura. Já na metade dos anos 20 do século XX este quadro começa a mudar de figura quando começa a falar mais alto o contra-discurso da população negra dos USA que proclamavam a existência de uma herança africana e que esta não havia sido dizimada pela cultura dominante.

A antropologia, dentro deste contexto, e com o surgimento das teorias culturalistas de Boas, tenta provar que o Novo Mundo Negro não só tinha um passado, mas também uma cultura distinta da do branco. A África, neste momento, passa a representar a origem da cultura dos negros da diáspora e, por conta disso, os estudos eram realizados para provar a existência deste passado autêntico na cultura negra contemporânea. Isto era feito, muitas vezes, através de tabelas de medição de africanismos.

²⁹ O livro traz uma curiosidade metodológica da época que são as tabelas de medição e escalas de africanismos para medir e demonstrar a preservação da cultura.

Importante destacar, segundo Scott (1991), que a grande questão era a existência de uma consciência viva e coletiva do passado na diáspora africana. Os pesquisadores saíam em busca dos símbolos desta consciência, procurando descobrir onde ela se manifestava e como garantir esta conexão entre o passado e o presente.

2- O caso do Brasil

O Brasil recebeu influência, na questão dos estudos antropológicos, principalmente de dois países – a França e os USA – tanto na formação de seu campo de estudos africanistas, como na própria formação de suas universidades.

No Brasil, já de início podemos dizer que a presença física de pesquisadores destas nacionalidades em quantidade (de 1930 a 1960) foi quase a mesma, espalhada por locais como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Bahia. Os franceses escolhem o Brasil, em sua maioria, para a docência e os americanos para pesquisa, fazendo de algumas regiões um verdadeiro laboratório. (Massi 1989)

O Brasil foi um dos últimos países a acabar com a escravidão, que teve início em 1549 e perdurou até 1850. Durante este período foram trazidos por volta de 3,6 milhões de africanos para cá. Segundo Munanga (1996) este número poderia ser de até 18 milhões.

A questão racial no país mudava de figura, variando a opinião entre o bem e o mal, de um extremo ao outro, conforme a ocasião permitia.

Se no início do século XIX havia uma visão “romântica” sobre o assunto, segundo a qual o índio aparecia como elemento principal de incentivo de relações entre as etnias, no final do século a mestiçagem era um grande problema a ser enfrentado.

Muitas teorias foram feitas a respeito da situação do negro na sociedade, mas:

“(...) o fundamental é verificar como elas desautorizavam a idéia da igualdade e atribuíam aos negros e aos mestiços toda a culpa pelos “males da nação”. (Schwarcz 1993: 162)

O país, que durante todo século XIX fora visitado pelos naturalistas em busca de sua fauna e flora exuberantes, passa a ser estudado, a partir dos anos 90, pela singularidade de sua composição populacional (Schwarcz 1993).

No caso específico do Brasil, ao serem importadas da Europa as teorias imperialistas sobre a idéia de nação, colocava-se o problema da possível inviabilidade do país se constituir como tal por ser um país extremamente miscigenado e, por isso, fadado ao fracasso. A mestiçagem era um sinal indicativo de degeneração racial e social.

Esta imagem do país como tendo uma população predominantemente mestiça foi levada para fora dos debates internos do país, no século XIX, pelos tantos viajantes naturalistas que vieram para o Brasil para estudar a fauna e a flora e “se depararam com o espetáculo dos homens e da mistura de raças”. (Schwarcz 1993: 12)

O maranhense Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906)³⁰, professor durante muitos anos de Medicina Legal na Faculdade da Bahia, foi quem iniciou os estudos africanistas no Brasil. Segundo Corrêa (1998), o que se chamou de “Escola Nina Rodrigues”, nome proclamado por seus próprios integrantes, foi constituída por dois grupos diferentes: o da “perícia médico-legal” e o da “pesquisa antropológica das relações raciais”.

A questão principal que Nina Rodrigues e seus seguidores se colocavam dizia respeito a nossa definição enquanto povo e a deste país como nação. Da criação de critérios de acesso aos direitos da cidadania à construção de imagens ideais do país, seus trabalhos procuravam respostas para esta questão, certamente impregnadas das teorias científicas, e dos interesses políticos, deles e de sua época, o que não diminui o seu interesse já que esta procura parece ainda ocupar boa parte dos esforços dos intelectuais e políticos brasileiros contemporâneos. (Corrêa 1998: 15)

Em termos teóricos, a ciência da época tinha preparado um terreno onde o racismo se acomodava muito bem – Nina Rodrigues parece apenas ter levado às últimas conseqüências os supostos científicos de sua época. (Corrêa 1998: 67)

A geração de Nina Rodrigues e de seus seguidores enfrentava uma época em o que país estava se reorganizando e se questionando como nação apoiado nos primeiros anos da República baseada num regime descentralizado politicamente.

Um de seus discípulos mais conhecidos foi Artur Ramos (1903-1949), alagoano que se formou na Faculdade de Medicina na Bahia em 1926 e que demonstrou grande interesse

³⁰ Para um estudo completo deste autor e dos membros da “Escola Nina Rodrigues”, ver Corrêa 1998.

pela psicanálise. Édison Carneiro (1912- 1972), outro nome importante para época, também entrou para a Escola, mas saiu dela várias vezes.

O final do século XIX é muito importante para a história das idéias no Brasil, pois neste momento (especialmente na década de 70) as teorias baseavam-se no modelo positivo-evolucionista e, conseqüentemente, o tema da raça adquiriu um papel fundamental.

Segundo Schwarcz,

Paradoxo interessante, liberalismo e racismo corporificaram, neste momento, dois grandes modelos teóricos explicativos de sucesso local equivalente e no entanto contraditório: o primeiro fundamentava-se no indivíduo e sua responsabilidade pessoal; o segundo retirava a atenção colocada no sujeito para centrá-la na atuação do grupo entendido enquanto resultado de uma estrutura biológica singular. (Schwarcz 1993: 14)

O conceito de raça, muito utilizado nas análises da época, adquiriu, para além de seu sentido biológico, uma conotação social que foi tomando rumos diferentes com a mudança das estruturas sociais dentro de contextos históricos específicos.

No final do século XIX, um grande dilema pairava sobre as cabeças de nossos cientistas e intelectuais: “a aceitação das teorias estrangeiras – que condenavam o cruzamento racial – e a sua adaptação a um povo a essa altura já muito miscigenado.” (Schwarcz 1993: 19) A questão racial transformou-se, então, na principal fonte de pensamento para definir o país e seu futuro.³¹

Afinal, em um momento em que se redescobria a nação, aborígenes, africanos e mestiços passavam a ser entendidos como obstáculos para que o país atingisse o esplendor da civilização, como uma barreira para a formação de uma verdadeira identidade nacional (Queiroz, 1989: 32 in Schwarcz 1993: 240)

O modelo europeu determinava a hierarquia da escala evolutiva das raças, sendo condenável a miscigenação, e, nesta escala, a raça branca européia era sinônimo do grau máximo da evolução. Uma vez que éramos um país miscigenado, encontramos a saída para este problema com a teoria de que os genes da raça branca iriam prevalecer no final.

³¹ As teorias sobre a raça, os debates sobre cidadania, a civilização e o progresso a eugenia (criada em 1883 por Francis Galton e quer dizer boa geração) são questões colocadas em debate na época.

Segundo Skidmore (1976), a solução brasileira para as teorias vigentes sobre raça era o branqueamento, teoria que prevaleceu entre 1889 e 1914. A idéia geral, no caso, era que a população negra iria diminuir em relação à branca já que a miscigenação produziria uma população mais branca pois, geneticamente, o branco era mais forte.

A miscigenação e o branqueamento passaram a ser a salvação do Brasil. Tínhamos uma previsão de um século, ou cinco gerações, para o total desaparecimento da raça negra ou índia de nosso país.

Esta teoria estava baseada na seguinte linha de raciocínio: “a miscigenação não produzia inevitavelmente “degenerados”, mas uma população mestiça capaz de tornar-se sempre mais branca, tanto cultural quanto fisicamente”. (Skidmore, 1976: 81)

No início do século XX as idéias sobre raça dentro da ciência começam a se modificar por influência da antropologia cultural de Boas. Até então havia uma naturalização dos problemas ligados à questão da raça e, já nos anos 30, com as teorias culturalistas de Franz Boas, as opiniões sobre a miscigenação mudam. Como uma possível solução para o país, a miscigenação passa a ser uma de nossas grandes riquezas.

Segundo Skidmore, a tese do branqueamento foi fortemente defendida e elaborada por Oliveira Viana na década de 20. Nos anos 20 e 30 a idéia do branqueamento estava plenamente consolidada e “o Brasil se branqueava a olhos vistos – e que, em consequência, o problema caminhava para uma solução.” (Skidmore, 1976: 192)

Já a partir de 1930, o modelo evolucionista vigente vai caindo em desuso e aparecem novas teorias a respeito.

Na década de 30 o interesse dos cientistas e intelectuais, dentro da tentativa de salvar o Brasil dos determinismos da degenerescência do mestiço, voltou-se para o africano. Artur Ramos foi um nome importante para este movimento, assim como Gilberto Freyre. Ambos tiveram um papel fundamental na redefinição da identidade racial brasileira.

Gilberto Freyre foi o principal organizador do 1º Congresso Afro-Brasileiro em Recife, em 1934, e publicou a obra de referência para a época *Casa Grande e Senzala* em 1933.

Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala* (1930), constrói uma imagem do Brasil como o local onde a relação entre os escravos e seus senhores era baseada na “amizade e fidelidade”.

“Defendendo a tese de que, nos trópicos, tudo tende a “amolecer”, Freyre entendeu a mestiçagem brasileira não como fruto de uma relação social assimétrica, ou de uma determinada conjuntura histórica desigual, mas como um modelo de civilização a ser reconhecido e, quiçá, exportado.” (Schwarcz 1993: 163)

“Se, de fato, Casa Grande e Senzala representava uma crítica aos modelos raciais e evolucionistas de análise, já que o autor introduzia argumentos de ordem cultural, é preciso dizer que Freyre muda os termos e revela novas filiações teóricas, mas de forma alguma deixa de hierarquizar as raças. O branco é sempre o exemplo civilizatório, acompanhado do indígena, que trouxe seus hábitos higiênicos e alimentares e, por fim, do negro, com sua “religiosidade lúbrica”. Toda essa troca cultural é apresentada em um ambiente harmonioso, como se o contato entre culturas se fizesse numa espécie de “toma lá, dá cá” e, sobretudo, não enfatizando as diferenças que se estabeleciam entre os grupos.” (Schwarcz 1993: 163, 164)

Freyre institui nesta obra, também, o “mito da democracia racial” que justamente dava ênfase ao relacionamento harmonioso entre todos os indivíduos, não importando sua condição social ou étnica. Neste livro Freyre afirma que a mistura de raças era um acontecimento muito vantajoso. O problema real da nação residia, na verdade, em outras instâncias, como por exemplo na monocultura escravagista do século XIX e na relação escravo e senhor nos termos em que foi dada. Freyre reconhece a importância da “herança” africana como sendo esta fruto de uma civilização de valor.

Segundo Skidmore:

O valor prático de sua análise não estava, todavia, em promover o igualitarismo racial. A análise servia, principalmente para reforçar o ideal de branqueamento, mostrando de maneira vívida que a elite (principalmente branca) adquirira preciosos traços culturais do íntimo contato com o africano.(Skidmore 1976: 211)

Nos anos 50, alguns autores começam a constatar que a “democracia racial” acobertava a discriminação racial.

Nesta época começou também o processo de descolonização, de “libertação das antigas colônias africanas”. Foi então que a UNESCO organizou um seminário a respeito

da situação³². Freyre participou deste seminário e foi dele a sugestão de se fazer uma grande pesquisa sobre relações raciais no Brasil.

Nos anos 50 a Columbia University e a UNESCO iniciaram uma pesquisa sobre relações raciais no Brasil. Segundo Skidmore, esta pesquisa deveria demonstrar que o Brasil era um exemplo de estabelecimento de relações harmoniosas entre as raças. Formaram-se duas equipes de pesquisa, onde Donald Pierson ficou responsável pela pesquisa no nordeste e Florestan Fernandes respondia pela equipe que pesquisaria no Sul.

O grupo do Pierson sustentava o modelo de Freyre, mas o grupo de F. Fernandes não. Só foram publicados pela UNESCO os trabalhos produzidos pela equipe de Pierson.

Também participaram desta pesquisa Charles Wagley (Columbia University) e Roger Bastide (École Pratique des Hautes Études, Paris). O resultado da pesquisa não foi muito de acordo com a idéia que a fez acontecer e, na década de 60, um novo panorama das relações raciais no Brasil fazia o ataque ao mito da democracia racial no país. (Skidmore 1976)

A África no Brasil, de modo geral, fica em evidência, até de modo estereotipado, quando nos referimos comumente ao samba, a capoeira, ao candomblé, ou a comidas como feijoada, acarajé e assim por diante.

Segundo Gonçalves da Silva e Amaral, dos grupos étnicos que vieram para ao Brasil, dois são os que prevaleceram quanto ao número: os bantos (população mais numerosa) e os sudaneses. Os bantos são originários de regiões onde se encontram hoje o Congo, a Angola e Moçambique (angolas, caçanjes e bengalas entre outros). Este grupo ficou localizado no litoral quase toda a extensão) e no interior, principalmente em Minas Gerais e Goiás. Os sudaneses são provenientes da região da Nigéria, Benin (antigo Daomé) e Togo.

São, entre outros, os iorubas ou nagôs (subdivididos em queto, ijexá, egbá etc.), os jejes (eué ou fon) e os fante-axantes. Entre os sudaneses, também vieram algumas nações islamizadas como os hauçás e mandingas. Essas populações se concentraram mais na região açucareira da Bahia e de Pernambuco, e sua entrada no Brasil ocorreu sobretudo em meados do século XVII até meados do século XIX. (Gonçalves da Silva e Amaral 1996: 198)

³² O texto *Raça e História* (1952) de Claude Lévi-Strauss foi produzido para o evento.

3- O Caso da Bahia

No Brasil a Bahia é o estado que se destaca pela exaltação das raízes africanas, sendo considerada um dos lugares de maior concentração de negros e mestiços fora da África (Sansone 1995: 71). Esta região teve um processo bem particular de desenvolvimento e de afirmação de uma identidade e de uma “cultura negra”. Este processo é caracterizado, mais do que em qualquer outra parte, por seu estreito e direto relacionamento com a África (mesmo que muitas vezes uma África mítica, inventada e reinventada no cotidiano das pessoas).

No caso da Bahia, muitos foram os estudos nessa área e deles participaram pesquisadores e instituições brasileiras e estrangeiras³³ importantes para o desenvolvimento de nossa história. A Bahia teve e ainda tem um papel fundamental nesses e em outros estudos que ainda hoje discutem os temas ligados a relações raciais, cultura negra e construção da identidade afro-baiana. Algumas dessas discussões mais recentes problematizam a forte ligação da Bahia com a África, tentando questionar o que redefine o negro baiano na atualidade.³⁴

4- O candomblé

Muitos são os temas resultantes deste Novo Mundo povoado por negros, tais como aculturação, assimilação, territorialidade, nação e identidade. É também importante destacar que um dos mecanismos de proteção das tradições africanas que possibilitou a presença do passado no presente, foi a religião (que acabou se tornando um dos focos culturais do povo africano na diáspora). Sendo considerada a mais alta prioridade cultural, ofereceu maior resistência à mudança, concentrando em si as raízes mais “puras” da africanidade.

Para os afro-descendentes e para os estudiosos, a religião passa a ser “o local” onde os costumes são revividos segundo suas origens africanas – é nela que o ser africano é reforçado e realimentado; é o momento em que a África é mais fortemente transplantada; é quando volto ao meu lugar e revejo meus ancestrais; é quando sou mesmo africano. O

³³ Alguns pesquisadores se destacam como Ruth Landes, Donald Pierson, Thales de Azevedo, Marvin Harris. Como exemplo de instituições, temos a participação da UNESCO e da Columbia University.

³⁴ Como exemplo podemos citar os trabalhos desenvolvidos no projeto “A Cor da Bahia” como os de Lívio Sansone e Osmundo Pinho.

terreiro é o local da reafirmação de uma identidade de outro território (o africano) que não aquele onde está instalado. São como ilhas de nacionalismo africano, ou de uma nação diaspórica africana. A religião tem seu destaque maior como fonte de estudos principalmente em Cuba, Haiti, Suriname e Brasil.

Foi dentro deste contexto de busca pela África, que surge no Brasil e principalmente na Bahia a valorização do candomblé. O candomblé diferente da umbanda que representa uma mistura, era visto como fonte de africanidade, o local onde as raízes se preservaram. Quanto mais fiel à fonte, mais puro seria.

Houve também dentro deste processo uma valorização da tradição nagô *“apresentada como modelo de culto de resistência no qual a manutenção da tradição da África e dos valores africanos permitiria, uma forma alternativa de ser, se não a nível das relações econômicas e políticas, ao menos a nível ideológico. É o que propõe, por exemplo, Roger Bastide através do “princípio do corte” pelo qual se explicaria que os negros que se integram como força de trabalho na sociedade capitalista tenham uma autonomia ideológica que seria garantida pela sua inserção religiosa em grupos de origem africana, guardiões de um acervo cultural e um pensamento que remetem à África”*. (Bastide 1971, citado em Dantas 1988: 20)

Após a abolição começam a aparecer os primeiros terreiros, formados por uma mesma etnia numa maneira de preservação da religiosidade de sua origem.

Nos terreiros, portanto, o negro encontrava um momento de descanso da constante tensão social a que estava exposto, vivendo momentos de dignificação, que os laços de solidariedade e o respeito religioso lhes proporcionavam. (Gonçalves da Silva e Amaral 1996: 203,204)

5- Pierre Verger

Chega a Salvador em 5 de agosto de 1946.

Cid Teixeira, historiador e diretor da Fundação Gregório de Mattos (na época da realização de minha pesquisa), foi a primeira pessoa que Verger conheceu na Bahia. Na verdade eles se conheceram a caminho de Salvador, a bordo do navio Comandante Capella.

Cid estava voltando de um congresso da UNE, no Rio de Janeiro, e viu que, no navio *vinha um sujeito com uma máquina fotográfica pendurada no pescoço. Era um francês e ninguém sabia falar com ele...* Conversaram bastante entre o português e o francês e Cid conseguiu entender que Verger estava indo para a Bahia recomendado por Assis Chateaubriand para falar com Odorico Tavares, chefe dos Diários Associados da Bahia.

Cid conta que Verger, no início, era muito mais fotógrafo da Bahia do que presença no candomblé. Seu interesse sempre foi muito mais difuso e a Bahia o converteu. A Bahia despertou em Verger um interesse mais específico.

O geógrafo Elysée Reclus escrevia em 1887 que “o nome da cidade brasileira Bahia servia aos africanos de regresso das Américas para designar de uma maneira geral todos os países situados fora da África. Para eles, o mundo era Bahia...” E para mim também, a Bahia tornou-se o mundo há um terço de século. (Pierre Verger, discurso para a cerimônia do recebimento da Medalha 2 de Julho e do título de cidadão baiano, Câmara Municipal de Salvador, 28/7/87)

O que aconteceu comigo é que descobri a África na Bahia. (Piere Verger in Análise e Dados, p. 40)

Esse interesse mais específico diz respeito à profunda ligação de Verger, a partir de então, com os vários aspectos da presença africana na Bahia, buscando compreender principalmente os motivos do grande número de negros residentes no local. Verger voltou sua atenção, sobretudo, para a trajetória dos escravos e de seus descendentes entre a África e o Brasil (incluindo seu retorno ao país de origem) e para a importância da religião africana na Bahia.

Essa “descoberta” da África e a forte ligação de certas regiões africanas com a Bahia passaram a direcionar a vida de Verger para o aprofundamento de questões referentes a essa ligação, a essa presença africana no Brasil. Ao se envolver com essas questões, Verger foi uma das pessoas, na Bahia, que movimentou e, de certa forma, reativou a busca das origens africanas.

Isso pode ser percebido em suas inúmeras atuações, referentes a essa temática, realizadas no Brasil, na África e na Europa – a divulgação de estudos e de fotos; o incentivo à ida de pessoas para a África; a organização de museus temáticos; o intercâmbio de

informações; as traduções do iorubá; a publicação de seus livros que, hoje em dia, tornaram-se uma fonte muito consultada de pesquisas.

De certa forma, por suas atuações, Verger acabou se tornando uma referência para assuntos de cultura afro-brasileira. Por diversas vezes, em entrevistas, era questionado principalmente sobre três temas interligados: a religião africana e seu papel na construção da identidade afro-brasileira, o sincretismo religioso e o preconceito racial.

Sobre o candomblé Verger destacava, repetidamente em suas entrevistas, três pontos importantes: a sua função social e sua importância para a manutenção da identidade dos afro-brasileiros; o candomblé como o local da inversão social, pois é um lugar onde, como ele dizia, gente branca e rica se joga aos pés de uma negra vendedora de acarajé que, naquele lugar (terreiro), é mãe de santo; como o local onde cada um poderia ser o que realmente era, já que o transe revelava o verdadeiro eu (Eis aí o paraíso terrestre que Verger tanto procurou.)

Fiquei muito impressionado pela beleza das cerimônias que vi na Bahia nas casas de culto africanas, e pela extraordinária riqueza das tradições orais e dos mitos que servem de suporte àquela religião. Gostava de viver naquele mundo do candomblé, não por simples curiosidade, mas, além da simpatia que sentia pelos descendentes de africanos, não era insensível ao papel desempenhado por esta religião para manter sua identidade e sua fé, malgrado as tristes condições nas quais haviam vivido seus pais. Constatei que, em vez de sentirem humilhação em serem descendentes de escravos trazidos à força para o Novo Mundo, tinham ao contrário orgulho de suas origens. Este sentimento vinha em parte do respeito e do prestígio que gozava o candomblé na Bahia, e da fé que tinham na força protetora de seus orixás, que os tinham impedido de sucumbir no desespero. (Verger 1982: 240)

O candomblé é para mim muito interessante por ser uma religião de exaltação à personalidade das pessoas. Onde se pode ser verdadeiramente como se é, e não o que a sociedade pretende que o cidadão seja. Em lugar de pecadores, e do castigo do inferno proposto em outras religiões, as religiões africanas compreendem que não existe inferno. O inferno é aqui. No Candomblé a verdadeira natureza das pessoas pode ser expressa através da suposta possessão. Porque neste momento pode-se ser verdadeiramente o que se é. Se uma pessoa de origem humilde, que tem um temperamento imperativo, que quer mandar, não pode fazê-lo socialmente, quando se transforma em Xangô ou Ogum, que são orixás poderosos, ele é o rei, ele é uma pessoa poderosa durante algum tempo. É o transe, chamado de possessão, o que chamo de expressão da verdadeira personalidade. Para pessoas que tem algo a expressar através do inconsciente, o transe é a

possibilidade do inconsciente se mostrar. Por isso o Candomblé é muito interessante.(Análise e Dados, p. 41)

Os rituais do Candomblé fazem com que os pretos daqui não tenham raiva dos brancos, porque sabem que alguns pretos são admirados pelos brancos. Aqui o preconceito racial é muito mais suave que nos Estados Unidos. Eu fiz uma conclusão para o livro “Libertos-Sete Caminhos na Liberdade de Escravos na Bahia do Século XIX”, onde afirmo que “existe uma convivência pacífica e respeitosa das manifestações religiosas européias e africanas, é a mestiçagem cultural da Bahia da qual Jorge Amado se fez campeão, Carybé o ilustrador e Dorival Caymmi o cantor. Na Bahia encontra-se o que se tem carinhosamente em comum e não a agressividade do que se tem diferente. É isso que a Bahia tem. (Análise e Dados, p. 41)

A Bahia é o lugar onde a gente se entende e entende o outro. Isso vem da influência do Candomblé, que não é um politeísmo, mas monoteísmos paralelos (...) A Bahia é um exemplo para o mundo (BIS-Revista do Econômico nº 472, ano XVIII, setembro de 1993)

Isso tudo também está muito misturado com suas idéias a respeito das relações raciais na Bahia, que, na sua opinião, se davam de forma perfeitamente harmônica.

O que mais me seduziu na Bahia foi a presença de uma expressiva população de origem africana. É um dos poucos lugares do mundo onde há a possibilidade de viver sobre o mesmo plano amistoso com pessoas de origem diferente.(Revista da Bahia, setembro/novembro de 1990)

Eram gente de grande dignidade, nada servis nem agressivos, que permitiam estabelecer uma qualidade de relacionamento que nunca encontrei em outras partes do mundo. Nos EUA, por exemplo, as relações entre brancos e negros são bastante agressivas. Nas antigas colônias francesas da África as relações eram servis. Na Bahia era possível a comunicação sem aquele sentido de estranheza que distancia. Isso me atraiu e incitou a estudar o assunto.(O Estado de S. Paulo, 31/10/87)

O que mais me impressionou na Bahia, desde que cheguei ao Brasil, foi o fato de que as pessoas de origem diferentes se davam perfeitamente bem, mantendo uma cortesia que eu não via em outros lugares (Um Certo Olhar, maio de 1988)

A cidade da Bahia é uma espécie de modelo de entendimento inter-racial. A aceitação desta mistura vem de muito tempo. Já no século passado o

mulato era aceito. Os mulatos na Bahia tanto puderam ser escravos como estar representando o povo no Senado. O mulato era considerado igual ao branco há mais de um século. Como diz Luiz Viana Filho, a influência do negro na cultura baiana é tão suave, tão discreta que ninguém dava conta, e que um belo dia os baianos despertaram sendo negros. (Análise e Dados, p. 41)

Sobre racismo:

Isso é um pouco artificial e vem da América do Norte. Certos intelectuais foram para lá e adotaram o ponto de vista norte-americano. (Jornal do Brasil, 9/9/95)

Sobre discriminação racial:

Está aparecendo pouco a pouco, devido precisamente à influência dos antropólogos (...) Sim porque virou moda encontrar racismo onde não tem (...) Os intelectuais querem provar que os preconceitos raciais são mais fortes no Brasil que nos Estados Unidos. Isso não é verdade. (Revista do Econômico nº 472, ano XVIII, setembro de 1993)

Sobre o sincretismo religioso Verger achava que as pessoas sabiam perfeitamente separar quando eram católicas e quando eram do candomblé. As coisas para ele eram claramente distintas e não se misturavam:

Não existe sincretismo religioso na Bahia. (Jornal do Brasil, 9/9/95)

(...) água e óleo não se misturam. Há momentos em que a gente é água e momentos em que é óleo. (Folha de S. Paulo, 18/2/96)

(...) sincretismo não existe, o que tem a ver Xangô, uma entidade violenta e guerreira com São Gerônimo, um velho barbudo? (Correio da Bahia, 10/11/89)

Minha mãe de santo era tão católica que não admitia protestantes em seu terreiro. O pai de santo de outro terreiro que freqüente ainda não se conformou com o fato de que eu não sou batizado. Ele fica muito aborrecido por isso. (O Estado de S. Paulo, 31/10/87)

Nas entrelinhas desses assuntos pode-se ler o embate que Verger acreditava existir entre questões que pertenceriam ao mundo da razão - onde se pensa cartesianamente, se

explica as coisas dentro de um modelo lógico estabelecido e se segue as regras impostas - e, por outro lado, questões que pertenceriam ao mundo da sensibilidade, do sentir as coisas sem explicar, sem entender, do seguir impulsos e vontades para onde quer que eles levem.

Esse, sem dúvida alguma, era o próprio embate da vida de Verger – a busca de sua liberdade e de sua vontade em detrimento das regras sociais que lhe foram impostas. Esse modelo razão-sensibilidade, marcado pela negação da razão, pode ser reconhecido como pano de fundo tanto para várias de suas análises como para sua trajetória de vida.

(...) a cabeça é uma coisa horrível, seca, que não consegue fazer as pessoas se comunicarem. Se você falar com o coração, com os sentimentos, uma coisa viva, é tudo diferente. (Um certo olhar, maio de 1988)

(...) é muito difícil para um francês participar de movimentos deste gênero. Está sempre querendo entender, esmiuçar tudo. (O Estado de S. Paulo, 31/10/87)

Acho pessoalmente que melhor que explicar é descrever as coisas observadas de forma mais fiel possível sem correr o risco de interpretar falsamente o implícito. (Revista da Bahia, setembro/novembro de 1990)

Explicar é matar as coisas (Bis-Revista do Econômico nº 472, ano XVIII, setembro de 1993)

Para fazer fotos tem que ter a cabeça livre, o que não acontece quando você escreve. Você se expressa sem ter que raciocinar... A fotografia dava a possibilidade de comunicar com o outro. (idem)

Existia, certa vez, uma borboleta extraordinária; quando voava levava seu feitiço; mas ao ser capturada e submetida à análise, perdeu o seu mistério; estava morta. (A Tarde, 4/11/83)

Era como o carnaval daqui, com gente livre e contente. Então comecei a ter simpatia pelas pessoas que se comportavam assim, e não com o raciocínio descartável dos franceses, que analisam tudo, cortam em pequenos pedaços para entender as coisas e depois descartam tudo. (Jornal do Brasil, 9/9/95)

Não era um turista curioso ou um antropólogo que chegava lá cheio de papéis perguntando coisas absurdas. Essas questões que os antropólogos fazem, em geral, são completamente inadequadas. Eles querem

compreender coisas que não são para compreender. Um estudo se faz quando se vive com outra gente. O interessante é você conviver, fazer as mesmas coisas e participar sem intenção de entender. Participando a coisa fica completamente diferente. (Análise e Dados, p. 40)

Quando Verger chegou a Salvador foi morar num hotel na rua Chile, em frente à Baía de Todos os Santos. Ficou nesse local durante quatro anos e depois mudou-se para uma rua do Caminho Novo do Taboão que cortava a ladeira do Taboão, perto da praça do Pelourinho, onde morou por 10 anos. Seu último endereço, onde permaneceu por 36 anos, foi na Ladeira da Vila América.

O quarto onde morei durante 10 anos era também cheio de encantos. Era a metade do sótão de um prédio de quatro andares, situado no alto do Caminho Novo do Taboão. O locatário permitiu que eu fizesse, na parede dessa peça sombria, um buraco quadrado de 50 centímetros de largura. O resultado dessa operação foi admirável... (Correio da Bahia, 2º caderno, 19/8/80)

Eu tinha uma vista dali que passando pelo Taboão, dava na parte de trás das casas dispostas ao longe do Pelourinho, no fundo a silhueta da catedral e à direita a descida do Taboão. O que havia de maravilhoso também era o cheiro do café, que vinha se misturar às emanações de um depósito de cachaça. Eu aspirava, assim, as delícias de uma espécie de Café-Cognac permanente. (Texto de Jorge Amado, no qual ele transcreve algumas falas de Verger, Tribuna da Bahia, 27/6/87)

No início de sua vida em Salvador, Verger trabalhou regularmente como fotógrafo para a revista *O Cruzeiro*, no período de 1946 até 1951, e esporadicamente até 1958. Dividia as matérias (segundo Verger, são aproximadamente 80), em sua maioria, com Odorico Tavares e algumas com Vera Pacheco Jordão e com Gilberto Freyre. Trabalhou também para *A Cigarra Magazine*, em 1949, onde tem fotos em texto de Bastide sobre Joãozinho da Gomea (pai de santo local).

Revelava suas fotografias num laboratório que montou no terceiro andar do Nina Rodrigues, local onde se faziam os exames de autópsias.

Conta Waldeloir Rego³⁵ que o primeiro terreiro de candomblé que Verger visitou foi o de Nonô de Oxum (Claudionor Rocha Pita, terreiro de nação angola), depois foram o de Joãozinho da Gomea (João Torres Filho) e o de Cosme de Osagiyon.

Este último foi objeto de várias pesquisas de artistas como Mário Cravo e Carybé, dos escritores José Pereira, Carlos Vasconcelos Maia e Vivaldo da Costa Lima, além do próprio Verger e de Waldeloir Rego. Conta-se ainda que Verger, além de fotografar, registrava tudo com seu gravador Uher e fazia várias anotações em seus caderninhos de pesquisa (e isso tudo era muito difícil, pois qualquer registro era proibido por causa da religião).

Em Salvador, Verger fez muitos amigos, como ele mesmo cita: Carybé, Jorge Amado, Mário Cravo, Caymmi, Vivaldo da Costa Lima, Mirabeau Sampaio e dom Clemente da Silva Nigra.

Em 1947, ele começou a viajar pelo Brasil e, em São Luiz do Maranhão, tomou contato com o culto de vodu realizado na Casa das Minas com Mãe Andresa, visitando também um culto parecido com os da Bahia na Casa dos Nagôs, com Rosalina Rodrigues. Foi também para Belém do Pará, Garanhuns e Recife.

De Recife manda para Théodore Monod - então diretor do Institut Français d'Afrique Noire (IFAN) - algumas fotos e notas sobre o culto nos xangôs do Recife, e este lhe concede uma bolsa para um período de 1 ano na École Française d'Afrique (EFA).

Em 1948, Verger vai com Métraux para Paramaribo (Guiana Holandesa) para conhecer os djucas, descendentes de escravos de origem ashanti, encontrando novamente Métraux no Haiti (país do vodu), em 9 de junho de 1948, onde vão estudar as origens do vodu que fora trazido do Daomé.

Também em 1948, pouco antes de sua partida de Salvador para a África, conhece Gilbert Rouget, que lhe traz notícias dos antigos amigos do Musée de L'Homme. Verger acompanha Rouget a uma cerimônia de candomblé no terreiro do Opô Afonjá, em São Gonçalo do Retiro. Maria Bibiana do Espírito Santo (31/3/1890 - 22/1/67), Mãe Senhora, era quem ocupava, na época, o cargo máximo de ialorixá da casa. Ela os recebe e, ao saber

³⁵ Texto em homenagem aos 90 anos de Verger "A Bahia de Pierre Verger", também publicado na revista Exu, da Fundação Casa de Jorge Amado, nº 33.

que Verger estava indo para a África, o coloca sob a proteção de seus orixás e, quatro dias mais tarde, Senhora faz Verger seu “filho”, sendo seu orixá Xangô.

Verger parte para Dacar em novembro de 1948 para encontrar Monod, indo dali para o Daomé. É neste lugar que encontra os documentos sobre tráfico clandestino de escravos sobre os quais trabalha por 17 anos.

Em 1949 Monod consegue uma nova bolsa para Verger continuar seus estudos, e Paul Hartmann encomenda a Verger uma reportagem fotográfica sobre o Congo Belga.

Foi a partir destas pesquisas na África com as bolsas que recebeu do IFAN que seu olhar passa a ficar cada vez mais preciso em relação às questões que envolviam os negros da diáspora, principalmente sobre a religião e as múltiplas influências entre África (Benin e Nigéria) e Brasil (Bahia).

É a partir de então que seu olhar vai se tornando cada vez mais preciso, envolvido e direcionado para as questões que envolviam a ligação da África com a Bahia.

Capítulo 4



Capítulo 4
Pierre Fatumbi Verger
África e Bahia, tudo é um...



Trois tambours au Brésil...Bahia, Brésil



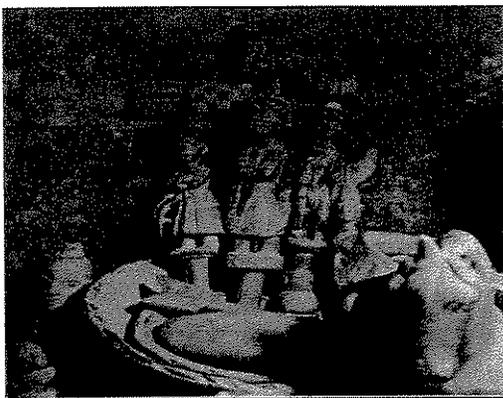
semblables à trois tambours d'Afrique. Sakété, Dahomey



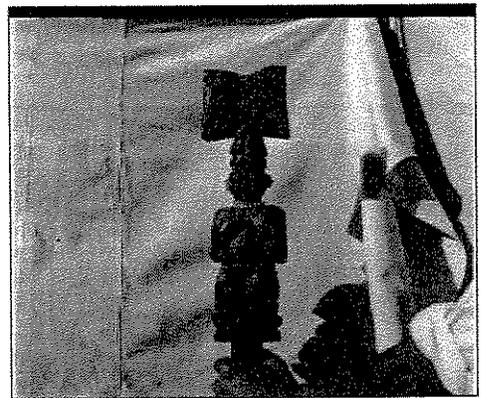
Transe. Wèrè, Dahomey



Transe. Bahia, Brésil



Oshé (double hache) de Shango. Lagos, Nigéria



La doublé hache de Shango. Bahia, Brésil



Xangô atravessou o Atlântico com seus símbolos e suas danças



Xangô na África



Xangô no Brasil

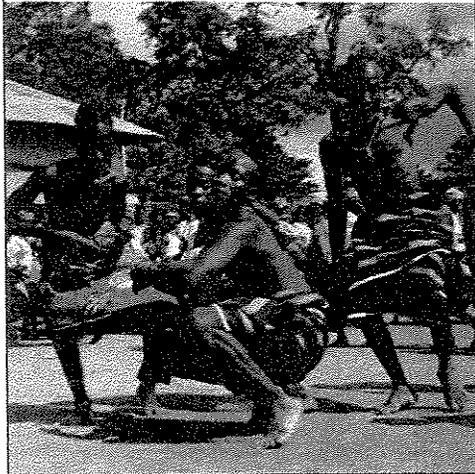
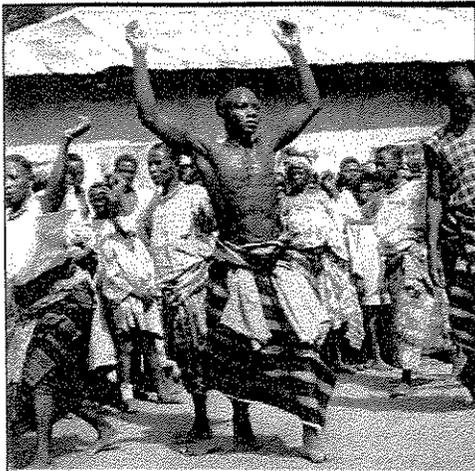


Egun na Africa



Egun no Brasil

Fotos seqüências das cerimônias na África: prova documental de como as coisas se passavam na África.



Dança dos elegun de Xangô



Os okere entram em transe de Ogum Oñdó e dão um grito estridente

Capítulo 4

Pierre Fatumbi Verger

África e Bahia, tudo é um...

O lugar do Novo Mundo que Verger escolheu para estar, fotografar e escrever sobre, foi a Bahia, no Brasil.

Verger neste local colaborou em sua época com a busca pela África que vivia no Novo Mundo e acabou, com esta ação, fortalecendo a identidade dos negros da diáspora localizados na Bahia. Esta identidade se fundamentava (e para muitos ainda se fundamenta) no encontro com a África, da qual estavam separados, redescoberta no seu cotidiano e que lhes dava a garantia de sobrevivência digna apesar de todas as dificuldades.

Em relação à Bahia, um dos principais temas de pesquisa e de fotografias de Verger, é justamente sobre a sobrevivência da África no local, principalmente através da religião. Este trabalho é realizado demonstrando em suas fotografias e textos que as práticas religiosas na Bahia dentro do candomblé, envolvendo o culto aos deuses africanos, os rituais, os gestos, os símbolos, os objetos, a língua, enfim, tudo que se relacionava à celebração era muito parecido, se não igual, ao que se praticava na região da Nigéria e do Benin (ex-Daomé)³⁶.

Verger já havia estado na África antes, mas segundo sua própria afirmação, ele descobriu a África na Bahia. Foi uma África específica que ele descobriu e pesquisou que era a da religião que cultuava os orixás.

Cid Teixeira³⁷, apontou em sua entrevista para esta pesquisa, um problema bem interessante: achava que a divulgação das fotos e dos textos de Verger sobre "*heranças religiosas da África*" na Bahia, levou algumas pessoas a pensarem que a África era somente a religião³⁸. Mas o fato, na sua opinião, é que a África não é somente o candomblé. "*Mas Verger não é o culpado disto. Quem é culpado é o modo como as pessoas entenderam*".

³⁶ Um outro tema interessante trazido por Verger é que os negros libertos que voltavam para a África, levavam com eles alguns costumes do Brasil e que sobrevivem até hoje no local.

³⁷ Como já foi observado antes, Cid Teixeira, historiador, era o então diretor da Fundação Gregório de Mattos na época desta pesquisa.

³⁸ Este problema ao qual Cid se refere é muito interessante, pois foi esta a exata sensação que eu própria tive quando cheguei em Salvador. As fotos mais divulgadas de Verger são as de cenas de rituais do candomblé tanto na África quanto no Brasil. Apesar de seu acervo fotográfico conter muitos outros temas de fotos (seu arquivo contém mais de 62.000 negativos), as mais exploradas são as de religião.

Cid Teixeira também afirmou que Verger e Agostinho da Silva tiveram uma responsabilidade muito grande no processo de continuidade e revisão da herança africana na Bahia. Agostinho por ser o responsável pela criação do Centro de Estudos Afro-Orientais, onde entre outras coisas se ministravam aulas de iorubá e Verger por ter reaproximado o candomblé da Bahia das suas matrizes africanas, tendo evitado algumas "*interferências estranhas nos ritos*".

Algumas fotos de Verger foram expostas de uma forma permanente, tanto no Museu Afro-Brasileiro como na Casa do Benin. Elas estão posicionadas conjuntamente com os trajes e objetos africanos como forma de demonstrar que estes eram realmente autênticos, vindos da terra mãe, da origem, ou também para atestar que o que se encontrava aqui era realmente igual ao que se tinha lá. Suas fotos comprovavam a veracidade da existência de uma África dentro da Bahia, idéia que ele ajudou a produzir e a se reafirmar no local.

Carybé, em entrevista para esta pesquisa, afirma que o grande feito de Verger foi costurar a Bahia e o Daomé; foi conseguir voltar o tempo e emendar muitas coisas que já estavam soltas. Segundo Carybé, antes as pessoas não sabiam mais de quase nada e foi Verger quem "emendou tudo". Ele incentivou muitas pessoas a irem para a África, ressuscitou muitas coisas de candomblé que já estavam esquecidas e levou muitas notícias do Brasil para lá também. Carybé conta ainda que foi graças a ele que a Universidade Federal da Bahia contratou um professor de ioruba. O professor, segundo sua narrativa, se assustou, pois o iorubá de Salvador era arcaico, "*de 200 anos atrás*". Segundo Carybé, na Bahia ninguém mais sabia jogar Opelé Ifá, somente Verger. Para fazer as previsões os terreiros agora, jogam búzios. Carybé ainda acrescenta que, em sua opinião, Verger trouxe a África para a Bahia e levou a Bahia para a África. "*Ele é o costureiro da história, porque as duas coisas já estavam alheias umas das outras*".

Jorge Amado, que fez de Verger não só seu amigo como também personagem em alguns de seus livros como em "*A morte e a morte de Quincas Berro D'água*", não soube precisar quando nem como conheceu Verger, mas tem a impressão que conviveu com ele a vida toda. Verger para ele foi um grande elo intelectual a ligar o Brasil e a África.

Mãe Stella, a ialorixá do importante terreiro do Opo Afonjá, conta que apesar das publicações de Verger terem causado certo escândalo, ele sempre ajudou muito o povo de

santo porque o acesso à África era muito difícil naquela época e ele ia sempre para lá, para a fonte. Fazia então suas pesquisas e passava as informações para o povo do candomblé. Ele trazia além das "provas de vista", muita coisa escrita sobre o culto. Se não fosse ele, na opinião de Mãe Stella, muitas pessoas não teriam contato com certos setores da religião. Verger foi o portador de muitas informações principalmente para Mãe Senhora.

Mãe Stella diz em sua entrevista que foi como um retorno das coisas que vieram da África e que tinham voltado para lá com o fim da escravidão. Verger retomou, trouxe novamente as informações.

"*Ele foi buscar lã e saiu tosquiado*", foi a expressão que usou para falar do que aconteceu com Verger na África. Ele foi buscar informações como pesquisador e voltou iniciado na religião africana. Segundo Mãe Stella, as pessoas o respeitavam muito por causa disto.

Mãe Stella conta ainda que foi três vezes com Verger para a África e que os africanos o consideram como parente e que isto é muito importante para eles. Verger andava de mãos dadas, cantava, dizia poemas e metáforas de Ifá. Em Londres Verger também era muito considerado. "*Era o tipo do nego feiticeiro, o tipo dele falar conquistava*".

A entrevistada acha que Verger era muito sensato e humilde, pois hoje em dia quando alguém vai para África e fica lá mesmo por poucos dias, já chega se gabando de coisas que às vezes nem fez. Verger, segundo ela, aprendeu com grandes mestres e nunca se exibiu por causa disto.

Stella fez uma comparação extremamente interessante entre Martiniano Eliseu do Bonfim e Verger. Segundo a entrevistada, Martiniano era no início do século XX a referência máxima para assuntos do candomblé. Martiniano havia morado na África e sabia bem como as coisas se passavam por lá. Depois da morte de Martiniano, e com a chegada de Verger e suas seqüentes viagens para a África, este passou a ser a grande referência.

Foi através de suas primeiras pesquisas na África (a partir de 1948) que Verger começa a ter um olhar mais direcionado para uma questão específica relacionada aos afro-descendentes da Bahia. O olhar de Verger vai identificar, perseguir e coletar indícios que provem que a "*Bahia e a África: tudo é um*".

Alguns dos livros de Pierre Verger publicados no Brasil ficaram bem conhecidos e se tornaram a marca de seu nome. Dentre estes livros estão “*Orixás – deuses iorubas na África e no Novo Mundo*” de 1981, “*Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos dos séculos XVII a XIX.*”, sua tese de doutorado defendida na Sorbone em 1966, traduzida para o português em 1987 e Ewé, de 1995, seu último livro publicado.

O livro “*Orixás*” começa bem antes de sua publicação em dois outros livros de sua autoria: “*Dieux d’Afrique*” e “*Notes sur le culte des orisa et vodun à Bahia, la baie de tous les Saints, au Brésil, et à l’ancienne Côte des Esclaves*”.

O primeiro grande livro de Pierre Verger sobre a África e sobre a Bahia foi “*Dieux d’Afrique*”³⁹, publicado em 1954, pela editora por Paul Hartmann (com 160 fotografias). O segundo livro mencionado foi lançado na coleção Memória nº 51 do Institut Français d’Afrique Noire (IFAN) publicado em 1957, “*Notes sur le culte des orisa et vodun à Bahia, la baie de tous les Saints, au Brésil, et à l’ancienne Côte des Esclaves*” (com 159 fotografias). Os dois livros foram realizados sob a pressão de Theodore Monod, então diretor do IFAN e que havia dado a bolsa de estudos para Verger. Este tinha a plena certeza de que seu trabalho seria, como de costume, fotografar e não escrever.

Theodore Monod e Roger Bastide (então professor da USP) escrevem o prefácio do primeiro livro e Monod escreve o do segundo. Monod diz em “*Dieux d’Afrique*”:

C’est un homme libre et disponible. C’est peut-être le Seul homme libre que je connaisse. Et Ceci explique l’étendue, et la qualité de ses réussites.

No prefácio de “*Notes sur le culte des orisa et vodun à Bahia, la baie de tous les Saints, au Brésil, et à l’ancienne Côte des Esclaves*”, Theodore Monod diz que o fato dos negros da Bahia terem conservado *crenças, um ritual e um vocabulário* de origem africana (das regiões da Nigéria e do Daomé – agora Benin), já era algo conhecido, mas nenhum pesquisador entre os americanistas e entre os africanistas havia tentado fazer uma comparação entre as *fontes africanas e as sobrevivências brasileiras*.

³⁹ O autor escreve sobre a África, mas faz comparações com o Brasil e Cuba.

Para T. Monod, Pierre Verger estava em posição extraordinariamente vantajada para tal tarefa, pois *tendo angariado a confiança dos iniciados brasileiros, não demoraria a obter a de seus irmãos da África*. (Monod in Verger 1999: 12, ênfase adicional)

T. Monod, ao falar de Pierre Verger, parece hesitar, na sua apresentação, entre o pesquisador mais eficiente da época para tal questão e o *minerador paciente, o trabalhador na pedreira, que arrancou das entranhas da terra essa enorme quantidade de pedras* e que produziu um *gigantesco dossiê*. Dados onde outros pesquisadores poderiam ir em busca de material. (Monod in Verger 1999: 12)

Monod termina seu prefácio com uma fala de Verger sobre os negros da Bahia:

Eles extraem esse sentimento e orgulho (de sua origem africana) da fé real que conservaram em relação ao poder de seus Orixás e Voduns que para eles, nos momentos mais penosos, são o amparo mais seguro contra a angústia e as humilhações e que, nos momentos de alegria, lhes proporcionam o sentimento exaltado do gênio de sua própria raça...Durante as cerimônias, o corpo dos adeptos é visitado pelos Deuses e, quando estes partem, permanecem em seus filhos reflexos que os engrandecem e enobrecem. De empregadas domésticas e lavadeiras humilhadas, de carregadores e operários mal pagos, eles se tornaram filhos e filhas de Deuses, respeitados, admirados, cortejados... (Monod in Verger 1999: 12)

O livro de 1954, que é repleto de fotografias comparativas, fala sobre os deuses cultuados na África e que também são igualmente celebrados no Brasil. Verger diz que esta obra é uma versão reduzida do livro de 1957 e que se dirige ao grande público.

Em “*Notes sur le culte...*”, Verger começa esclarecendo seu campo e estudos: *manifestações dos cultos prestados nas Américas a certos deuses da África, trazidos pelos negros durante o tráfico dos escravos, e alguns aspectos dessas mesmas manifestações em seu país de origem*. (Verger 1999: 13, ênfase adicional)

Este também é o modo como começa “*Dieux d’Afrique*”, só que se referindo às fotos que o livro traz.

Esclarece que o ponto de partida é a cidade de Salvador, na Bahia, onde os *descendentes permaneceram fiéis às crenças de seus antepassados e continuam a comemorá-los*, mas faz sempre comparações com Haiti e Cuba. (Verger 1999: 13)

Verger então não está se referindo somente ao Brasil, mas demonstra conhecimento sobre a situação do negro no Novo Mundo, pois fala dos cultos que se espalharam pelas

Américas, só que ele irá tratar, no caso, do culto no Brasil, mais especificamente, em Salvador.

Estas duas obras, que não tinham sido publicadas no Brasil até 1999, quando “*Notes sur le culte...*” é então traduzida pela editora da Universidade de São Paulo, ganha mais tarde, em 1981 uma versão em português, denominada “*Orixás, os deuses iorubas na África e no Novo Mundo*”, talvez o livro mais conhecido de Verger no Brasil.

O texto de “*Orixás...*” começa com a mesma introdução:

Os textos e ilustrações que se seguem propõem-se a comentar e mostrar certos aspectos do culto aos orixás, deuses dos iorubas, em seus lugares de origem, na África (Nigéria, ex-Daomé e Togo) e no Novo Mundo (Brasil e Antilhas), para onde foram levados, em séculos passados, pelos escravos.(Verger 1981 (1997): 11, ênfase adicional)

Verger em “*Orixás...*” esclarece que nos outros dois primeiros livros, durante os sete anos de sua pesquisa, ele havia permanecido cinco anos no Brasil e Antilhas e dois anos na África. Para este livro a situação se inverte, pois dos 27 anos que separavam as publicações ela havia vivido 15 na África e oito no Brasil e Antilhas (e mais 4 na Europa).

Nossas pesquisas orientam-se, exclusivamente, para os cultos dos nagôs (iorubas), aqueles que melhor se conservaram na Bahia, nosso local de residência no Brasil. (...) Nosso ponto de partida estará situado na África, de onde partiremos para as Américas seguindo a diáspora dos iorubas.(Verger 1981 (1997): 11, ênfase adicional)

A bibliografia utilizada para estes livros está baseada em autores diversos entre viajantes, missionários e especialistas. Os nomes que sempre aparecem em sua bibliografia e citações são, entre outros, os de Melville Herskovits (sobre o Daomé e sobre o Brasil), Lydia Cabrera (sobre Cuba), Roger Bastide (sobre o Brasil), Paul Mercier (sobre o Daomé), Alfred Métraux (sobre o Haiti), Bernard Maupoil (sobre religião), Fernando Ortiz (sobre Cuba), Léo Frobenius (sobre África) Manuel Querino, Nina Rodrigues, Artur Ramos, Édison Carneiro, Luís Viana Filho e Carlos Ott, René Ribeiro (estes últimos sobre o Brasil, negros e candomblé).

P. Verger chega na África já sabendo muitos dos preceitos do culto aos orixás, pois já os havia aprendido na Bahia, freqüentando muitos terreiros, principalmente o de Dona Senhora. Conta P. Verger que isso facilitou muito seu trabalho, pois criou uma *ligação imediata* com a comunidade local. Na África, no local de pesquisa, as pessoas sabiam que

no passado alguns dos seus tinham sido levados como escravos, para outros lugares, mas não tinham mais notícias destas pessoas.” *Eram as primeiras notícias que recebiam de seus “primos”, e a fidelidade que estes prestavam às crenças de seus antepassados as tocava enormemente*”.(Verger, 1957 (1999): 14)

Verger mostrava as fotos que havia tirado na Bahia e diz que as pessoas acreditavam que algumas tinham sido tiradas na África, “*na ladeia vizinha*”. Verger, 1957 (1999): 14)

De volta ao Brasil, o conjunto de elementos trazidos da África – informações, fotos, certos objetos carregados de ase, entregues aos fiéis dos Orisa na Bahia – deu um pouco de crédito a quem, do ponto de vista da seita, ainda era um “clandestino” e foi admitido a se incluir entre aqueles que os Orisa protegem. (Verger, 1957 (1999): 14)

Foi em sua segunda viagem pelo IFAN, em 1952, que aconteceu sua “*iniciação*”⁴⁰ na religião africana, onde recebeu seu nome de Fatumbi.

Essa permanência de um ano foi marcada sobretudo pela admissão às iniciações praticadas nas sociedades impropriamente denominadas secretas e pelo estudo da adivinhação por Ifa. (Verger, 1957 (1999): 14)

Verger começa a elaborar suas primeiras definições a respeito do culto:

Esses cultos aos Orisa, conforme veremos, dirigem-se em princípio, às forças da natureza, através dos ancestrais divinizados, e constituem um vasto sistema que une os mortos vivos em um todo familiar, contínuo e solidário. A ligação mística com os ancestrais divinizados é constante e ativa. Nada se faz sem consultá-los e garantir sua proteção. Os homens gozam da abundância e da prosperidade se souberem satisfazê-los, e, ao contrário, as catástrofes e calamidades sucedem-se na terra se esses deuses foram negligenciados ou ofendidos. (Verger, 1957 (1999): 16)

A certa altura do texto, Verger explica:

⁴⁰ Verger faz questão de mencionar que a confiança nele depositada tanto na Bahia como na África, não foi traída nas páginas que escreveu, pois manteve a discrição necessária para tanto.

A repetição de certas lendas conhecidas na África, na Bahia e em Cuba poderá parecer um tanto enfadonha, mas nós a julgamos necessária, pois evidencia a unidade das tradições transmitidas da África para o outro lado do Atlântico. (Verger, 1957 (1999): 17 grifo meu)

Além das tradições terem se mantido na travessia do Atlântico elas se espalharam e se conservaram iguais em lugares diferentes da região do Novo Mundo.

Para explicar a tradição do candomblé, começa com o tráfico de escravos para o Novo Mundo em 1502 com os negros que vinham para a região das Antilhas. Esta região bastante cara para Verger, pois na França freqüentava o Bal Nègre, onde os negros desta região se divertiam. Antilhas também que havia estado em seu caminho para o Taiti e que havia voltado para fotografar em 1936.

Alguns pontos Verger continuará a estudar e a se aprofundar no decorrer de sua vida e estes são sempre assuntos presentes em seus escritos.

Verger explica, por exemplo, a situação especial de comércio entre a Bahia e o porto de Ajuda (Ouidah), na antiga Costa dos Escravos. Na Bahia existia o tabaco e a cachaça, coisa que muito interessava ao Daomé, então o comércio era direto, enquanto outros países entravam num esquema de viagens triangulares (Europa, África e Américas).

Dentro deste contexto o interesse era tanto que o rei do Daomé enviou embaixadores para a Bahia, com uma proposta de exclusividade de comércio. A proposta não foi aceita, pois não era interessante ter muitos escravos da mesma nação reunidos no mesmo local, pois *poderiam resultar conseqüências perniciosas.* (Verger, 1957 (1999): 21).

Outro assunto que se inicia neste trabalho é sobre os negros que voltaram e fizeram lá na África uma colônia brasileira.⁴¹

Verger cita Carlos Ott e os dados extraídos do Arquivo Municipal de Salvador, baseados nos contratos de compra e venda de escravos entre 1838 e 1860, onde ele coloca a predominância dos nagôs e sua forte influência cultural. Tema também eternamente discutido a respeito da Bahia.

A influência nagô foi também para o candomblé e desde a história dos batuques, *eram reuniões nas quais evocavam os Deuses da África.* (Verger, 1957 (1999): 23)

⁴¹ Este fato virou tema de pesquisa de outros estudiosos como Mariana Carneiro da Cunha e Milton Guran

O caráter de brandura que assumem as relações entre brancos e negros no Brasil e na Bahia, em particular, reflete-se nessa África do Brasil. Ela mostra-se afável e cordial, mas tão ciosa quanto a própria África de seus segredos, que sabe preservar admiravelmente.(Verger, 1957 (1999): 24, ênfase adicional)

Ao que parece, sua opinião sobre a “democracia racial” também tem início nesta obra e que vai permanecer a mesma até o final de sua vida.

Verger também apresenta uma de suas primeiras definições de candomblé:

Candomblé é o nome dado na Bahia às cerimônias africanas. Ele representa, para seus adeptos, as tradições dos antepassados vindos de um país distante, fora de alcance e quase fabuloso. Trata-se de tradições, mantidas com tenacidade, e que lhes deram a força de continuar sendo eles mesmos, apesar dos preconceitos e do desprezo de que eram objeto suas religiões, além da obrigação de adotar a religião de seus senhores.

O candomblé torna-os membros de uma coletividade familiar, espiritual, para a qual são tão atavicamente preparados. Essa forma de organização social proporcionava-lhes uma segurança e uma estabilidade que nem sempre reencontravam em nossa civilização.

Existem poucos países onde os descendentes dos negros libertos da escravidão tenham conservado, como na Bahia, o orgulho de sua origem africana e não tenham procurado dar uma impressão de ascensão social, renegando abertamente suas tradições e adotando aparentemente as da classe dominante.

Eles extraem esse sentimento e orgulho (de sua origem africana) da fé real que conservaram em relação ao poder de seus Orisa e Vodun que para eles, nos momentos mais penosos, são o amparo mais seguro contra a angústia e as humilhações e que, nos momentos de alegria, lhes proporcionam o sentimento exaltado do gênio de sua própria raça.

Veremos adiante que, durante as cerimônias, o corpo dos adeptos é visitado pelos Deuses e, quando estes partem, permanecem em seus filhos reflexos que os engrandecem e enobrecem.

De empregadas domésticas e lavadeiras humilhadas, de carregadores e operários mal pagos, eles se tornaram filhos e filhas de Deuses, respeitados, admirados, cortejados. (Verger, 1957 (1999): 24)

Um outro ponto importante que Verger coloca é a respeito da iniciação e do estado de transe:

A iniciação consiste em criar no noviço, em determinada circunstâncias, uma segunda personalidade, um desdobramento mítico inconsciente, durante o qual ele manifestará o comportamento tradicional do Orisa, ancestral divinizado, de que se tratou no capítulo anterior.

Em resumo, a iniciação consiste portanto, em fazer com que ele adquira um reflexo condicionado.

Um reflexo não se situa no domínio da razão e só pode ser adquirido, em ligação com seus estímulos, em um estado no qual a consciência está obrigatoriamente ausente (...)

Em outros termos, mais conforme à ortodoxia animista, uma iniciação começa sempre por uma morte e uma ressurreição simbólicas, que marcam a ruptura do noviço com seu passado e mostra seu nascimento para uma vida nova, consagrada à divindade. Essa noção é realçada pela perda do antigo nome e pela imposição, no final da iniciação, de um novo nome. (Verger, 1957 (1999): 82)

O papel do embotamento é tornar o espírito do noviço virgem de toda impressão anterior, do mesmo modo que o eletrochoque é empregado na psicoterapia para apagar certos complexos, aos quais o doente é sujeito. (Verger, 1957 (1999): 83)

No texto coloca em debate sobre este assunto, opiniões que vão de Nina Rodrigues a Roger Bastide, passando por M. Herskovits que variam entre a insanidade mental e a manifestação cultural.

Mas sobre o transe e possessão Lühning (1998-1999) coloca uma transcrição interessante:

Mas o que acontece é que a gente não é formado pela educação. A gente, talvez, é deformado pela educação. Então, se a gente vem contra, isso fica no inconsciente, e esse inconsciente só pode dar a possibilidade de se afirmar quando o consciente é abolido. Então, quando se diz que as religiões são religiões de possessão, a palavra é completamente falsa. Não são crises de possessão. São crises de expressão do ser profundo que pode se expressar. O orixá é parte do inconsciente reprimida da pessoa que pode se expressar no momento em que a parte consciente está abafada, apagada. É uma possibilidade de se expressar, de expressar sua natureza reprimida pela vida. É uma coisa excelente. (Verger citado em Lühning 1998-1999, ênfase adicional)

Além destes um outro momento importante para Verger é a sua tese defendida na Sourbone em 1966 e depois traduzida para o português em 1987 – “*Fluxo e refluxo do*

tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos dos séculos XVII a XIX.”. Verger começa sua pesquisa através de 112 cópias de cartas encontradas por ele no Benin. Estas cartas tinham sido enviadas no século XIX por um negreiro chamado José Francisco dos Santos, o Alfaiate (apelido dado devido sua profissão na Bahia, antes de ir para África).

O que procuro mostrar aqui, fundamentalmente, são as conexões e influências recíprocas, sutis ou declaradas, que se desenvolveram entre as duas regiões caracterizadas na correspondência do “Alfaiate”.

(...) Como resulta de um notável paralelismo, os africanos trazidos ao Brasil, e principalmente à Bahia, souberam conservar e transmitir a seus descendentes costumes, hábitos alimentares e crenças religiosas de tal forma que reconstituíram no Brasil um ambiente africano. E, em contrapartida, os descendentes de africanos abasileirados, quando retornaram há um século e meio à costa africana, também foram capazes de preservar alguns aspectos do modo de vida de seus parentes do além mar.

(...) Apesar destas duas comunidades terem praticamente perdido contato a partir do início século, seus integrantes tornaram-se, em termos culturais, africanos do Brasil e brasileiros da África...consequência imprevista do fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos. (Verger, 1987: 7,8)

O último livro, “*Ewé – o uso das plantas medicinais na sociedade ioruba*” que traz a identificação de várias plantas e também receitas de como usá-las.

Aió, um africano que trabalhou na Fundação, disse há tempos atrás que a grande missão de Verger neste mundo era escrever o livro sobre as plantas usadas na sociedade iorubá. Quando terminasse o livro, sua função neste mundo estaria terminada. Verger demorou muito tempo para terminá-lo.

Segundo Eliana Miranda, que na época da pesquisa era a pessoa à frente da Fundação Pierre Verger, muitas pessoas estavam esperando por este livro, pois todos do povo de santo sabiam que se existia alguém que entendia de folhas no Brasil era Verger. E sabiam que ele iria publicar as receitas. Alguns achavam que isso seria uma traição de Verger, “*na verdade ele não traiu, porque o que ele publicou, só quem já sabe entende. Quem não sabe, pode ler mil vezes aquelas receitas, porque não adianta.*”

Verger era muito respeitado e temido por ter sido iniciado como babalaô e por ter todo este conhecimento. "*Eram poucos que tinham a coragem de chegar até ele.*"

Justamente por causa de sua iniciação e por ter acesso à fonte, às raízes do conhecimento tido como original, ou seja, o da África, Verger ficou muito conhecido pelas pessoas ligadas ao candomblé. Verger trazia além de muitas informações sobre as famílias que já tinham se perdido e objetos sagrados, várias plantas essenciais para os trabalhos e cerimônias, plantas estas que muitas vezes não existiam no Brasil e o pessoal do santo do local usava outra parecida no lugar e adotava o artifício de na hora certa chamar a planta pelo seu nome africano, o que daria o mesmo axé, já que na tradição iorubá, a palavra tem muita força.

"Acoco, é uma folha básica para qualquer cerimônia, e foi Verger quem trouxe. Hoje todo terreiro tem pé de acoco. (...) Aqui no Brasil não tinha. E como esta, várias outras."

No livro "*Notas...*" encontramos um depoimento de um informante que era sacerdote:

Se alguém souber o nome e a história de todas as folhas da mata, saberá tudo o que existe para saber a respeito da religião daomeana. (Verger, 1957 (1999): 519 – Notas sobre...)

O último material a ser analisado aqui é o vídeo A Tun Padê – nos encontramos novamente.

Apesar de muitos problemas e de não ter uma boa qualidade, o vídeo poderia ser considerado um resumo da obra de Pierre Verger (outros de seus filmes também poderiam assim ser considerados). Resumo não no sentido estrito da palavra, mas com o significado de que, no vídeo, aparecem temas que Verger pesquisou durante muitos anos, embora seus trabalhos ultrapassem os temas colocados.

Mas o movimento das imagens ou as linhas dos livros são dados quando entendemos basicamente que todos esses elementos que já trazem em si mesmos correlações históricas muito próximas; na obra de Verger, eles se integram e se tornam parte de uma cadeia de sentidos muito lógicos, quando Verger tenta demonstrar, como na

frase final do vídeo, que *a cidade da Bahia é África. A África-Bahia, tudo é um*. O intercâmbio entre a Bahia e o Benin (e também a Nigéria), realizado por Verger (e não somente por ele) através de alguns projetos importantes, de sua obra escrita e fotográfica e dos incentivos a viagens de pesquisadores e do povo de santo para a África, pode ser entendido como um enorme esforço de resgate e preservação da identidade e da cultura, que influenciou principalmente as pessoas ligadas à religião africana, e de demonstração de que esse transporte de uma cultura para outra, apesar de tudo, resultou em uma profunda irmandade entre as duas. Esse é o foco principal e condutor do vídeo, assim como o é em grande parte de sua obra escrita e fotográfica. Verger vai tentar nos explicar porque *tudo é um*, como se tornou *um* e como, apesar das adversidades contextuais, *tudo* não se transformou em nada ou em nenhum.

A equipe realizadora do vídeo é a mesma que integra a editora Corrupio, criada em 1980 para publicar os livros de Verger no Brasil. A equipe já trabalhava com ele há muitos anos, o que possibilitou um grande conhecimento de sua obra e a realização, entre outras coisas, de vários projetos importantes além da publicação de livros, como o Benin-Bahia com a criação da Casa do Benin em Salvador (em 1986, para reavivar as relações com o Benin, antigo Daomé) com a participação de Lina Bo Bardi; a criação da Fundação Pierre Verger (em 1988, para conservar seu acervo e incentivar pesquisas); e a organização das peças do Museu Afro-Brasileiro de Salvador (1974).

O vídeo foi premiado pela Fundação Ford, instituição americana não ligada ao governo, sem fins lucrativos e muito conceituada internacionalmente, e que tradicionalmente financia projetos ligados a área das ciências humanas.

Tudo que corre, grita, trabalha, tudo que transporta e carrega, é negro. Entretanto, não se pode ver mais soberana figura de homem que a desses negros da Bahia.

O vídeo começa com essa frase de Avé Lallemand, médico e viajante alemão que fez em 1859, entre outras, uma viagem para o norte do Brasil e como resultado publica *Reise durch Nord-Brasilien im Jahre 1859* (traduzido para o português em 1961 como *Viagem pelo Norte do Brasil, ano de 1859*). Essa frase de abertura do vídeo é muito significativa não só pela posição que ocupa no filme, afinal é a primeira mensagem que temos na tela e, por isso, ela nos dá uma primeira pista, aparentemente mínima, de como olhar os minutos

seguintes ou de como será conduzido o enredo, mas também e principalmente por trazer tão claramente a posição de Verger sobre os negros da Bahia.

Lallemant descreve justamente o que Verger tenta, por exemplo, construir em muitas de suas fotografias, ou seja, o cotidiano do negro na Bahia e sua dignidade, magnitude e soberania (no entendimento de Verger), apesar de todas as condições adversas de sua chegada, por meio do tráfico de escravos, e da ocupação de posições sociais pouco privilegiadas. Isso para Verger tem um motivo certo, que é a existência de um veículo de resistência e preservação da identidade e da cultura, que é a religião. Ou seja, Verger vai tentar mostrar que a cultura do negro africano na Bahia, apesar de tudo, não só não desapareceu como, pelo contrário, afirmou-se e expandiu-se em razão da religião, do culto a suas divindades.

O roteiro que vai demonstrar o resumo acima colocado, começa com as primeiras cenas, que são da arquitetura baiana, muitas vezes antes fotografada por Verger, focalizando a cidade alta, a Baía de Todos os Santos, o Mercado Modelo, algumas igrejas e o Pelourinho. O narrador segue entre as cenas contando um pouco da história da Bahia: a chegada de Tomé de Souza e sua esquadra em 1549, o período como capital da colônia por mais de 200 anos e a influência portuguesa na arquitetura. Por outro lado, tenta mostrar que, apesar disso, os costumes e os rostos são muito mais africanos do que portugueses, pois o tráfico de escravos trouxe para a Bahia cerca de um milhão e duzentos mil africanos, estabelecendo no local uma *experiência singular de civilização*. (Experiência que ficou, em certo período, marcada como uma experiência harmônica de convivência entre brancos e negros, e que serviu de fonte de estudos para muitos pesquisadores nacionais e estrangeiros sobre relações raciais.)

Nessa parte, o filme traz imagens de rodas de samba, capoeira, com a música “Milagres do Povo (Oju Obá)” de Caetano Veloso ao fundo, e a seguinte frase *andando no gosto pela festa, o povo da Bahia manifesta suas raízes africanas*. É interessante saber, como curiosidade, que Verger tinha o título de Oju Obá (em virtude de seu cargo de babalaô) no candomblé (no Opô Afonjá, no tempo de Mãe Senhora), que significa “o olho do rei”, que é aquele que tem a propriedade do olhar pelo rei Xangô na porta de seu palácio. A música começa com “quem é ateu e viu milagres como eu”, que se encaixa perfeitamente com a condição de Verger, francês, “ateu” e que muitas coisas olhou, viu e fotografou com

seus olhos especiais em suas tantas viagens. Tudo parece indicar o olhar de Verger sobre a Bahia, onde as cenas e a fala trazem alguns rótulos tradicionais atribuídos tanto aos africanos como aos baianos, e o que a Bahia tem de África: a fisionomia, o jeito de viver e o gosto pela festa. Logo em seguida, inicia-se uma série de imagens de rostos, comidas, colares de contas, feiras ou mercados e seus artigos, e pessoas carregando coisas na cabeça em que se intercalam Brasil e África, e realmente fica difícil reconhecer quando são de um lugar, quando são de outro. Mais especificamente, presume-se que as imagens sejam de Salvador e de alguma cidade do Benin (talvez Porto Novo ou Ouidah), mas a passagem das imagens de um local a outro é feita sem qualquer indicação desse tipo, o que causa certa confusão no espectador e demonstra que seria difícil distinguir as diferenças, como indica mesmo a frase inicial dessa série de imagens: *nestas imagens fica difícil dizer o que é Bahia e o que é África*. Isso justamente por possuírem, na opinião de Verger, tamanho grau de semelhança, por ser *tudo um*.

Começa, então, uma seqüência de cenas que conta a história da relação *estreita* que se estabelece entre a Bahia e o Golfo de Benin e que explica o porque de tanta semelhança. Fala sobre o tráfico de escravos, sobre que tipo de escravos que vinham, de onde vinham, e mostra o Forte de São João Batista da Ajuda, que hoje é o Museu Histórico de Ouidah, mas que, na época da escravidão, era o local onde se faziam as trocas de mercadorias, e os negros-escravos, tratados como tais, esperavam para serem embarcados e levados *a atravessar o Atlântico rumo ao cativo e ao desconhecido*.

Nesse forte, trabalhava Francisco Félix de Souza, mais conhecido como Xaxá. Conta o vídeo que Xaxá tinha vindo da Bahia como guarda-livros e se tornara, com a proibição do tráfico, um dos mais *famosos e opulentos* traficantes da rota clandestina.

Verger conta a história de Xaxá em seu livro *Flux e reflux de la traite des nègres entre le golf de Bénin et Bahia de todos os santos* (tese de 3º Ciclo, defendida na Sorbonne em 1968 e traduzida para o português em 1987), assim como a de José Francisco dos Santos, o Alfaiate, em cujas cartas enviadas no século passado Verger encontrou relatos sobre os escravos que Alfaiate mandava para seus fregueses na Bahia (marcados a ferro, acima do umbigo ou sob o seio esquerdo). É impactante para o espectador poder visualizar o local de partida dessas pessoas, vindas como mercadoria para o lado de cá do oceano.

Nesse mesmo lugar, Verger foi convidado pelo governo local, em 1966, a organizar o Museu Histórico de Ouidah. Verger fez dele um marco, dando-lhe a face de um museu da diáspora africana e da relação e da influência recíproca entre a Bahia e o Golfo do Benin, utilizando-se de gravuras de Rugendas e Debret e de suas próprias fotografias.

A seqüência seguinte mostra, então, que, quando os africanos chegavam à Bahia, podiam ter perdido toda sua dignidade, sua identidade e sua cultura, mas desenvolveram estratégias de resistência e preservação de sua *integridade como seres humanos e sua identidade como povo*. O culto a suas divindades foi o caminho principal dessas estratégias, e a preservação da cultura, principalmente iorubana, pela religião faz com que haja, na opinião de Verger, uma costura entre a África e o Brasil, tornaram-se *um*.

Pierre Verger

Verger se envolve muito com o tema da ligação entre o Brasil e a África e aprofunda seus estudos, iniciando-se como babalaô, em 1952 com o mestre Ojo Awo, recebendo o nome de Fatumbi (aquele que renasceu pela graça de Ifá, orixá da adivinhação). Babalaô é aquele que domina todos os fundamentos da cultura iorubá e tem a propriedade de ver o futuro dos acontecimentos Verger aprendeu a jogar opelê ifá, que é um colar feito de nozes de dendê que permite 256 combinações diferentes de adivinhações.

E fiz minha iniciação não para "olhar" (para dizer o futuro, ou dar consultas às pessoas), mas porque isso me dava acesso ao conhecimento dos babalaôs, que são a gente que transmite oralmente todos os conhecimentos iorubás. Babalaô quer dizer "o pai do segredo" (é a gente que sabe das coisas). Era esse lado que me interessava porque eu teria não só o direito de aprender as coisas como o dever de aprendê-las. Então era uma posição toda diferente da do antropólogo que entra lá como analista, com questões mais ou menos idiotas, que não tem significado para as pessoas do lugar, às vezes nunca pensaram daquele ponto de vista, e ele, então, recebe uma resposta qualquer. Todas as pesquisas que fiz foi sem fazer pergunta nenhuma, só recolhendo as coisas que as pessoas julgavam importantes e que diziam respeito ao corpo de conhecimentos dos babalaôs. (Leia, ano X, nº 115, maio de 1988)

Publica seu primeiro trabalho sobre o tema *Dieux d'Afrique* em 1954, pela editora por Paul Hartmann (com 160 fotografias), pressionado por Monod, e um outro na coleção Memória nº 51 do IFAN publicado em 1957, *Notes sur le culte des orisa et vodun à Bahia*,

la baie de tous les Saints, au Brésil, et à l'ancienne Côte des Esclaves (com 159 fotografias). Estes livros foram traduzidos em 1981, com atualizações, com o nome de *Orixás-Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*.

Fui passar um ano na ilha de Gorée, próximo a Dacar, com um metro e 20 centímetros de notas que tinha tomado. Tinha tomado notas não para escrever, mas para não esquecer, porque não tinha boa memória. (entrevista para a Folha de S. Paulo, publicada em 18/2/96)

Em 1955, Verger participa da II Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em Salvador. A reunião foi organizada por iniciativa de Thales de Azevedo e Verger foi representando o Institut Français d'Afrique Noire (IFAN). Apresentou a comunicação "O estado de erê - papel desempenhado pelo estado de alheamento durante a iniciação do *iyawo* nos cultos de *orisha* e *vodun*", mas como Verger não dominava o português, a comunicação foi traduzida por Vivaldo da Costa Lima. O trabalho usava como fontes teóricas Fernando Ortiz, Melville Herscovits, Roger Bastide, Nina Rodrigues e Artur Ramos (Waldir Freitas Oliveira, *Jornal A Tarde*, 13/4/96).

Em 1957 vai para Cuba fazer reportagem para *O Cruzeiro* sobre Hemingway e conhece Lydia Cabreira (especialista em cultos de origem iorubá) e se encontra novamente com Métraux..

Também em 1957, vai para o México, onde já estivera em 1939 e tirara fotos de Trotsky.

Em 1959, escreve um artigo com Roger Bastide: "Contribution à l'étude sociologique des marchés Nagô du Bas-Dahomey" para os *Cahiers de l'I.S.E.A.*

No mesmo ano, por iniciativa do Prof. George Agostinho da Silva, é criado o Centro de Estudos Afro-Orientais, projeto executado pelo reitor da UFBA Edgard Santos. Verger indica o professor Ebenezer Latunde Lasebikan, nigeriano, para dar aulas de iorubá. O reitor, com a intenção de aplicar na formação de seus professores, resolve mandar Vivaldo da Costa Lima para a África (Nigéria e Daomé) e, em 1960, contrata Verger para ir acompanhá-lo nessa viagem, em virtude de sua familiaridade com o local e também para fundar, na Universidade de Dacar (Senegal), um Centro de Estudos Brasileiros, onde Pedro Moacir Maia deveria dar aulas de português e de cultura brasileira. Verger volta em 1961 e Vivaldo, em 1963 (Waldir Freitas Oliveira, *Jornal A Tarde*, 13/4/96). No lançamento da

revista Afro-Ásia, em 1955, Verger publica o texto “O fumo da Bahia e o tráfico de escravos do Golfo do Benin”.

Em 1960, Verger entra para o doutorado “Doctorat 3ème Cycle de l’Enseignement Supérieur des Lettres” sob a direção de Paul Mercier diretor de estudos da sessão de Ciências Econômicas e Sociais (VI sessão) de l’Ecole Pratique des Hautes Etudes. Maurice Lombard era o diretor de estudos da VI sessão quando Verger pediu sua inscrição. Lombard diz em uma carta que passou todas as informações para Mercier e este iria recolher “attestations” de Denise Paulme, Roger Bastide, Métraux e Georges Balandier e ele próprio iria se empenhar também para que Verger fosse aceito.

Em 1961, Verger organiza uma exposição sobre cultura africana para a UFBA.

Em 1 de outubro de 1962, Verger é nomeado pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Na sua inscrição, quem o indica é Roger Bastide, em 27 de fevereiro de 1962.

Verger entra nessa instituição dando continuidade aos seus projetos, trabalhando com quatro linhas de pesquisa centradas no Brasil e na África principalmente em Porto Novo (Daomé), Ibadan, Lagos e Oshogbo (Nigéria) e Bahia (Brasil):

1- Relações e influências recíprocas entre o golfo do Benin e a Bahia. Trabalha demonstrando as razões econômicas e históricas que poderiam explicar a presença, na Bahia de um grande número de descendentes de africanos da região do golfo do Benin. Por outro lado fala também do retorno dos escravos emancipados para sua região de origem carregando consigo os hábitos adquiridos na Bahia. Trabalha com a questão da comunidade brasileira formada em Lagos (Nigéria) pelos descendentes de antigos escravos brasileiros e os costumes brasileiros implantados por eles naquela região.

2- Sincretismo religioso. Começou a estudar em Lagos A igreja de Ijo Orunmila, na qual o culto de Ifá era feito aos domingos com cantigas em iorubá mas com a aparência dos cultos protestantes.

3- Estudos da arte de adivinhação de Ifá. Trabalha recolhendo histórias tradicionais de Ifá em iorubá, que estão relacionadas aos 256 diferentes signos de Ifá. Suas fichas incluíam nomes de plantas, animais, materiais, objetos, partes do corpo humano, nomes de cidades, lugares geográficos, tipos de organização familiar e social, comportamentos e sentimentos. Para Verger, o estudo de Ifá é muito importante, pois, mais do que uma

religião, ele é um sistema filosófico complexo que exprime a gênese de uma nação. É o “arquivo oral das tradições yoruba”. Segundo relatório de pesquisa para a Universidade de Ifé, “ O tema de sua mitologia, dos eventos históricos, dos comportamentos morais, o conhecimento das virtudes e o uso de folhas medicinais e litúrgicas, tudo pode ser encontrado nos relatos tradicionais dos itas, ou histórias de Ifá” Esses sistemas são conhecidos em várias partes da Nigéria, do Daomé, do Brasil e de Cuba. O estudo começou em 1952 e, desde 1962, Verger conta com a colaboração do CNRS e do Institute of African Studies of the University of Ibadan.

4- Plantas medicinais e litúrgicas (usos e propriedades). Trabalhava preparando um herbário. Os nomes científicos das plantas recolhidas por Verger no Daomé e na Nigéria eram dados pela sessão de botânica do IFAN. Verger constatou que as plantas conhecidas na Bahia com o mesmo nome das africanas, algumas vezes, não eram as mesmas, mas ao menos pertenciam à mesma espécie. As plantas são importantes porque são usadas nas cerimônias africanas religiosas e de adivinhação. Em 1965, Verger já tinha coletado mais de 1.500 nomes de plantas acompanhados de sua fórmula de uso e de suas qualidades medicinais (coleção de dados que, depois, vai virar o livro *Ewé*). Por volta de 1972, Verger dá para a Société d’Ethnobotanique du Muséum National d’Histoire Naturelle, de Paris, 1.530 plantas com 3.464 nomes “vernaculares” diferentes e 180 produtos diferentes para a preparação dos remédios. Mais 2027 receitas, 389 tipos de “trabalho”, sendo que 180 têm características medicinais e 209 são de magia.

Verger é nomeado encarregado de pesquisa do primeiro escalão A (“chargé de recherche 1er échelon A”), no CNRS, na área de antropologia; Roger Bastide era seu diretor de trabalho.

Essa ligação com o CNRS como pesquisador, tem a duração de 10 anos e, no final desse período, ele encerra sua carreira como diretor de pesquisa.

Durante o período em que trabalhou no CNRS, podemos ver, em seus relatórios de pesquisas, a sua admirável capacidade de produção.

Nos anos de 1962 e 1963, Verger publicou cinco artigos sobre os temas 1 e 2, em revistas de renome como *Cahiers d’Etudes Africaines* e *Race* (do Institute of Race Relations de Londres). Além disso, em 1963, ao lado de Germaine Dieterlein, Jean Rouch e

G. Balandier, apresentou um trabalho em um encontro internacional realizado em Costa do Marfim sobre sincretismo e messianismo na África negra.

Nos anos de 1964, 1965 e 1966 Verger continua trabalhando em seus quatro temas de pesquisa, continua publicando (12 artigos) e dando conferências (9 ao todo, no Instituto de Pesquisas Aplicadas do Daomé, na Universidade de Ifé em Ibadan e na Universidade de Oxford). Continua recolhendo as histórias tradicionais de Ifá (nesse momento, ele já tinha 545, o que representava 33 horas de gravação). Mostra sua pesquisa para Germaine Dieterlein e Jean Rouch que estiveram em Oshogbo.

Em 1964, é convidado pela UNESCO para passar 3 meses em Cuba para dar um curso sobre a civilização iorubá no Instituto de Estudos Africanos de Havana, mas não aceita. Em 1966, é convidado a organizar o Museu Histórico de Ouidah, no Benin, instalando-o no antigo forte português de São João Batista d'Ajuda.

No mesmo ano, termina a redação de sua tese de 1.400 páginas e a entrega a seu orientador, o professor Paul Mercier. Defende essa tese - "Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os Santos, du dix-septième au dix-neuvième siècle" - em 15 de novembro de 1966, na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Faculdade de Paris. Na banca, estavam presentes Roger Bastide, Paul Mercier e Hubert Deschamps.

Nos anos de 1967 a 1972, Verger tem sua tese publicada pela coleção "Monde d'Outre-mer, passé et présent". Dá continuidade para suas pesquisa, publicações de artigos (9) e conferências (5). Terminou o Museu de Ouidah, dando a ele a face de um museu da diáspora e das influências brasileiras nos países do golfo da Guiné e fez um filme sobre cerimônias africanas nunca antes registradas, com a equipe da ORTF e do Laboratório audiovisual dirigido por Gilbert Rouget e Jean Rouch. Em junho de 1967, G. Dieterlein, na época diretora de pesquisas do CNRS, propõe para o diretor-geral um grupo de pesquisas sobre os fenômenos religiosos na África ocidental e equatorial. Os participantes do grupo eram R. Bastide, J. Rouch, P. Verger, G. Calame-Griaule entre outros. O grupo seria dividido em cinco equipes que pesquisariam em cinco diferentes regiões: Mali, Níger, Alto-Volta, Daomé-Togo-Nigéria e Gabão.

Em 1968, Verger foi convidado para participar de um colóquio internacional sobre os cultos de possessão ao lado de Bastide e Rouch, em Paris, de 21 a 26 de outubro, estava no Daomé e compareceu, financiado pelo CNRS.

Em 1969 e 1970, esse mesmo grupo era coordenado por Roger Bastide, e Verger continuava colaborando com ele.

Em 1970, é indicado, por uma comissão representada por Henri Lehmann, para diretor de pesquisas do CNRS. Segundo Rouch, Lévi-Strauss concorria com ele. Parece que foi um acordo para que ele pudesse continuar a pertencer ao CNRS e fazer suas pesquisas.

No mesmo ano, conhece Arlete Soares, futura editora de seus livros no Brasil.

Em 1971, faz um filme com uma equipe da ORTF, “Le molécules sacrées”.

Em 1973, Verger foi encarregado pelo ministro das Relações Exteriores, Mário Gibson Barbosa, de viajar pela África (Nigéria e Benin) em busca de peças para o Museu Afro-Brasileiro criado, em 1974, como resultado do empenho do professor Guilherme de Souza Castro que, na ocasião, era diretor do CEAO, mas inaugurado somente em 1982, quando a professora Yeda Pessoa de Castro dirigia essa instituição. (Waldir Freitas Oliveira)

Em 1974, é contratado pela UFBA como professor visitante e depois como adjunto em regime de 40 horas semanais.

Em 1975, Verger faz o filme *Africains du Brésil et Brésiliens d’Afrique* para a ORTF com participação de Yannick Bellon.

Em 1977, Verger é convidado a dar aulas na Universidade de Ifé onde permanece por três anos.

Em 1979, ao retornar a Salvador, a Universidade da Bahia, lhe outorga o título de professor honorário. Antes de retornar ao Brasil, é preso na Nigéria acusado de roubo de uma peça sagrada. Foi um grande mal entendido, que envolveu o escritor Wole Souynca, esclarecido em seguida.

A Casa do Benin é inaugurada, em Salvador, em 1986. E em alguns anos foi criada a Casa Brasil na República do Benin. Sérgio Ferreti estava sendo indicado para assumir a direção da casa em 1994.

A Fundação Pierre Verger é criada em abril de 1989 e inaugurada no dia sete de novembro do mesmo ano. Na primeira reunião do Conselho de Curadores estavam

presentes: Thales de Azevedo, Roberto Pinho (então secretário de Projetos Especiais da Prefeitura) e Francisco Pessoa (então coordenador do Programa de Revitalização do Centro Histórico). A Fundação começou a funcionar provisoriamente na casa número 3 do largo do Pelourinho (antigo Museu da Cidade). A sede definitiva seria no número 2 e seria uma doação da prefeitura. A casa deveria ser restaurada com o projeto feito por Lina Bo Bardi, também integrante do Conselho Curador. Arlete Soares na época era secretária-geral da Fundação e diretora da Fundação Gragório de Mattos. A Fundação foi criada para preservar o material recolhido por Verger em seus tantos anos de pesquisa (50 anos na época). O acervo está relacionado com a ligação África-Brasil, principalmente Benin-Nigéria-Bahia.

Na França, foi criada a Société des Amis de la Fondation Pierre Verger

Em 1980, a editora Corrupio, fundada por Arlete Soares, Aparecida Nóbrega e Rina   ngulo, começa a publicar as obras de Verger. O primeiro livro publicado foi *Retratos da Bahia*. Em 1987, é publicada a tradu  o da tese de doutorado de Verger "Fluxo e refluxo...". Arlete Soares conheceu Verger em Paris por intermédio de Jorge Amado.

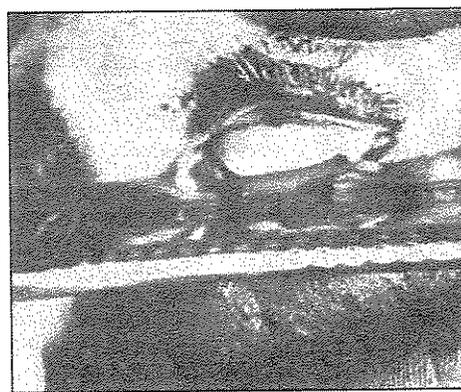
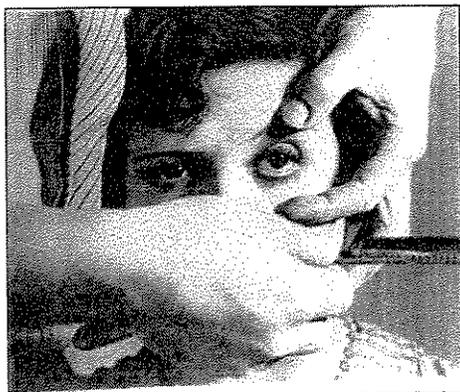
Assim sua obra começa a ser conhecida no Brasil.

Peter Eisenberg declara, em uma entrevista para a revista *Veja*: *Antes de Fluxo e refluxo a escravidão era considerada quase um fen  meno econ  mico...Depois dele, abriu-se o campo para estudar as implica  es culturais da escravidão.*

O último livro publicado por Verger foi pela Companhia das Letras em 1995. Ew   foi lançado primeiro no Rio de Janeiro e, em dezembro, em Salvador⁴².

⁴² Verger morre em casa, aos 93 anos, no dia 11 de fevereiro de 1996, por volta das seis horas da manhã, de edema pulmonar agudo e insuficiência cardíaca.

Considerações Finais



Estas cenas são do filme *O Cão Andaluz* cujo roteiro foi elaborado por Luis Buñuel (também diretor do filme) e Salvador Dalí. Embora a princípio as imagens causem um grande choque, representam com muita propriedade o momento e a mensagem do Surrealismo da época de Pierre Verger. Entre outras interpretações, as imagens nos sugerem que para o momento era preciso uma ação radical, simbolizada pelo corte do olho, para que pudessem esquecer e mudar toda a história trágica da guerra e a miséria espiritual e material cotidiana da humanidade que os levou a esta experiência. Uma sociedade que convivía também com certa tranquilidade com a idéia de colecionar colônias.

Era preciso acabar com tudo que estava estabelecido e abrir os olhos para elementos novos, que trariam esperanças da possibilidade de seres humanos melhores e de um mundo melhor, não corrompido pelas regras sociais e pela moralidade da burguesia da época. O novo, o melhor, poderia ser encontrado em detalhes de objetos e cenas dando visibilidade ao que poderíamos não estar enxergando. Isto também poderia ser concretizado através do reaproveitamento diferenciado de objetos corriqueiros (ready-made) dando a ele um novo significado de transformação, das colagens que colocavam materiais de diferentes origens em uma superfície que não era comum a eles, e principalmente do subconsciente.

Era no subconsciente que moravam as idéias sem censuras e regras e lá também era possível de se encontrar um homem igualmente nestas condições. As teorias de Freud para época foram de fundamental importância e os surrealistas se agarraram a elas com toda força. Muitos métodos e técnicas foram elaborados para liberar o que poderia estar

escondido neste lugar mágico. Tudo era feito para exaltar dentro e fora da arte, as manifestações que demonstrassem estar fora da ordem, fora do normal.

Não era de se estranhar que a melhor metodologia para se criar, fosse entrar em um estado de sono ou transe induzido para que houvesse a liberação de seu verdadeiro eu que se objetivaria em sua produção artística ou literária.

O corte do olho também nos fala sobre a possibilidade de descobrir o que estava por trás dele e, no caso, poderíamos matá-lo com este corte, para que se pudesse nascer um novo olhar ou renová-lo liberando o que estava escondido por trás dele e que com certeza seria algo muito melhor.

De qualquer forma, não era mais possível que o olhar continuasse contaminado pela forma tradicional que estavam acostumados. Transgredir as regras impostas pela burguesia e subverter a ordem da realidade dada, eram posturas adotadas pelos adeptos e simpatizantes do movimento. Transformar era preciso.

Não foi de causar surpresa, ouvir as palavras de Jean Rouch, antropólogo e cineasta do Museu do Homem e contemporâneo de Verger, sobre seus filmes:

*A idéia de meu filme é transformar a Antropologia, filha mais velha do colonialismo.*⁴³

Em alguns de seus filmes Rouch entrega a câmera aos africanos, faz o roteiro com eles e, entre outras coisas, os leva para Paris para filmar cenas fora do comum como, por exemplo, um africano negro, medindo o crânio de franceses brancos nas ruas.

Quantos significados esta atitude não representaria para época como algo revolucionário, pois ele estaria dando a voz e o veículo para a manifestação destas pessoas. O quanto de Surrealismo esta atitude não carrega, ao “colar” africanos em uma outra condição na França, “superfície” que normalmente não lhe pertence, ao subverter a ordem ao filmar um africano medindo o crânio de um francês branco, ao transgredir as regras invertendo as posições hierárquicas.

Não era também de se estranhar que para a primeira grande expedição francesa do Museu do Trocadero para a África, o cineasta escolhido para acompanhar a missão foi

⁴³ Esta frase foi extraída do vídeo: “Jean Rouch, subvertendo fronteiras” realizado pelo Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP. O filme foi dirigido por Ana Ferraz, Edgar Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman. Sztutman em um artigo ainda não publicado fala da metodologia de trabalho de Rouch que se parece bastante com a de Verger.

Buñuel. Um cineasta que dirige O Cão Andaluz tinha sido o escolhido pra filmar a expedição pela África.

No vídeo do qual foi retirada a frase de Rouch acima citada, temos o depoimento da profa. Ana Maria Niemayer, onde ela afirma que Rouch fazia os filmes em primeiro lugar para os povos africanos, em segundo para os amigos africanos e em terceiro para ele mesmo. Esta postura de Jean Rouch também podemos perceber em Verger.

Verger imbuído deste espírito surrealista, sai para encontrar no mundo um lugar onde fosse possível realizar este sonho de um local onde as pessoas pudessem ser o que realmente eram, onde fosse possível a transgressão das regras e subversão da ordem.

Não foram poucas as vezes em que Verger falou do candomblé como o lugar onde um branco se joga aos pés de uma negra, que durante o dia vende coisas no mercado, mas é também mãe de santo de um terreiro. Então para ele este era o lugar da inversão das regras e da posição social. Era este também o lugar onde as pessoas liberavam o que elas realmente eram quando entravam no estado do transe, era o momento em que o subconsciente se sobressaía, comandava e então aquela era verdadeira pessoa escondida dentro daquele corpo. E ele por sua vez entrava no transe fotográfico para realizar suas fotos, como se quisesse também que seu verdadeiro eu se manifestasse naquele momento. Ele dizia que só sabia o que tinha fotografado no laboratório, pois ao tirar as fotos, nem sabia o que estava fazendo.

O próprio candomblé também é uma metáfora da colagem, pois coloca coisas diferentes, afro-descendentes e orixás vindos da África em uma superfície que não lhes é comum, o Brasil, o terreiro.

Desta forma o candomblé me parece o lugar perfeito para um surrealista turista achar motivos suficientes para ficar na Bahia. Foi de turista para especialista.

Verger achou na Bahia uma possibilidade de concretização daquilo que os surrealistas julgavam encontrar na Oceania, lugar do primeiro ponto de parada de Verger. Se Verger olhou para os afro-descendentes da Bahia e direcionou seu olhar para o candomblé foi porque algo lhe chamou a atenção, algo fez um sentido previamente incorporado no contexto francês e que se concretizou de certa forma na Bahia. Se ele tivesse tido uma outra trajetória de vida, talvez seu trabalho, seu foco, seu olhar tivesse sido outro.

W. Mitchel analisando uma das obras clássicas de Roland Barthes, a *Câmara Clara*, retoma entre outras frases deste texto, uma que irá usar para suas outras análises de ensaios fotográficos: *Todas as fotos do mundo formavam um Labirinto. Eu sabia que no centro deste Labirinto não encontraria nada além dessa única foto, cumprindo a palavra de Nietzsche: “Um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente sua Ariadne”*. E Barthes ainda continua: *A Foto do Jardim de Inverno era minha Ariadne, não porque ela me fizesse descobrir uma coisa secreta (monstro ou tesouro), as porque me diria de que era feito esse fio que me puxava para a Fotografia.* (Barthes 1980: 109-110)

Mitchel analisa quatro “ensaios fotográficos”⁴⁴ e demonstra em cada um deles como a integração entre texto e imagem nestes ensaios nos conduzem ao entendimento da narrativa daquelas imagens. Aliás, seu texto inicia propondo questões a respeito da relação entre a fotografia e a linguagem.

O Labirinto, que pode ser um conjunto de fotografias e também a construção de uma mensagem fotográfica, é formado por imagens e por trás destas imagens existe um autor que as produziu, ou que elaborou os textos que as acompanham e que é o fio que nos leva ao seu centro, ao seu entendimento.

O autor (sua percepção, seu olhar sobre o mundo), ou os autores do texto e da fotografia (nem sempre quem tira as fotos escreve os textos) são os condutores que desenrolam o fio, que fornecem as direções, que dão as coordenadas para decifrar os caminhos do Labirinto.

Mitchell mostra como cada autor de texto e de imagem desenrola o fio do labirinto para que possamos entender a mensagem central ou a imagem que resta no seu centro.

Veja que o importante é entender que para objetivação de uma imagem é preciso que alguns processos se desenvolvam. Estes processos são de ordens diferentes como os mecanismos do aparelho óptico nos quais não temos muita interferência, as tramas do aparelho psíquico e a construção cultural de uma subjetividade e a cultura visual datada. Neste caso, a constituição do olhar do autor é essencial para entendermos as suas imagens, pois elas são a materialização de um ponto de vista.

⁴⁴ Os chamados ensaios são: *Let us now praise famous men* de James Agee e Walker Evans, *Câmara Clara* de Roland Barthes, *The colonial harem* de Malek Alloula e *After the last sky* de Edward Said e Jean Mohr.

Além disso, a própria imagem tem um mecanismo próprio, uma gramática própria que devemos entender para proceder sua análise, como a composição, o enquadramento, a iluminação, a profundidade, a perspectiva e assim por diante.

Podemos nos indagar que imagem nos restará no final deste labirinto de Pierre Verger.

Gostaria de arriscar para este trabalho que a “Ariadne” de Pierre Verger talvez seja a foto de Dona Senhora, a qual nos referimos no início do primeiro capítulo. Ela é importante, pois concentra duas questões fundamentais: o posicionamento de Verger perante seu “objeto” e a “negociação” desta imagem realizada entre o fotógrafo e o “objeto”.

A fotografia foi tirada de um ângulo mais baixo, que pode representar que Verger se abaixou para captar a imagem ou que usou sua Rolleiflex de modo tradicional, o que significa que ela ficou posicionada como na imagem que ele tirou dele próprio no espelho (imagem do primeiro capítulo). Este recurso pode ser usado para dar uma impressão de grandeza para o objeto, diferente do que acontece quando o fotógrafo tira a foto de cima para baixo, dando a conotação contrária⁴⁵.

Verger mostra nesta foto seu olhar de admiração e respeito para com os afro-descendentes da Bahia.

Por outro lado, para a formulação da imagem de Bahia que Verger produziu ressaltando a presença da África, penso que não chegou às suas conclusões sozinho, sem a participação das pessoas que observava. São imagens que foram “negociadas”.

Gostaria de usar um exemplo para a afirmação que acabo de fazer. Verger conta que Dona Senhora tinha uma barraca no mercado que se chamava “A Vencedora” e que ela somente tomava uma espécie de vinho chamado “O Vencedor”. Quando Dona Senhora soube que Verger estava indo para a África, fez dele logo seu filho de santo e mensageiro dela para o outro lado do oceano. Verger, segundo ele dizia, pesquisava para seus amigos da Bahia (como Rouch) e trazia informações preciosas para estes.

Foi depois de ter descoberto e participado do candomblé em Salvador e depois que Mãe Senhora o tornou “seu filho” que se dedicou ao estudo da religião africana e fez várias

⁴⁵ Gostaria de agradecer ao João Urban, fotógrafo de grande sensibilidade por esclarecer minhas dúvidas sobre as técnicas fotográficas e as particularidades da câmera Rolleiflex.

viagens em função disto. Na África chegou sabendo as histórias, mitos e saudações principais do candomblé e usando um colar de Xangô (seu orixá). Por entre todos os terreiros que passava, conseguia identificar os altares e os símbolos (como por exemplo, o machado que é de Xangô, os leques e as pulseiras de cobre que são de Oxum) que caracterizam os diversos orixás e era capaz também de pronunciar suas saudações respectivas. Desta forma, se mostrando um praticante da religião, conquistou confiança e admiração, que foi demonstrada quando Verger foi convidado a participar de suas cerimônias.

"Pensei que tinha sido convidado para fazer as fotos da cerimônia, mas para minha grande emoção, fui convidado a colocar um inhame sobre a cabeça e ir levá-lo, conjuntamente com o grupo de adoradores de Xangô, carregados todos com este mesmo tubérculo, para depositá-lo em oferenda diante do altar de Xangô erigido no mercado da cidade. (...) Nunca ainda, naqueles tempos coloniais, um europeu tinha participado publicamente de uma cerimônia aos deuses africanos."⁴⁶

Dona Senhora percebendo que Verger iria para a África, terra tão cultuada pelos seus, tratou logo de o colocar sob suas "asas" para que ele voltasse para ela com as informações que lhe poderiam ser úteis.

Podemos ver a situação de uma forma mais tradicional onde alguns poderiam dizer que Verger, um francês colonialista, chega entre seus nativos para lesá-los ou para se aproveitar de alguma forma da situação. Ou então poderíamos enxergar que entre as hierarquias de poder que estamos acostumados a ver de forma polarizada, existem espaços que por questões culturais não consideramos e que são lugares de negociação. Poderíamos sob este outro ângulo, concluir que Dona Senhora, guardadas as devidas proporções, colocou Verger para ser seu mensageiro entre a Bahia e a África e Verger fez a sua parte e ainda a coroou rainha naquela foto, coisa que já era dentro do candomblé, mas Verger a divulgou desta forma.

⁴⁶Verger, P., 1982, op.cit., pp.254-255. (grifo meu)

Verger contou ainda que certa vez trouxe da África, para mãe Senhora, uma carta do rei dos Iorubás, Alafin Oyó. Verger mostrou ao rei a foto de mãe Senhora e lhe disse que Senhora era descendente em quinta geração de uma Ianaso Oyó (sacerdotisa do templo de Xangô do palácio real). O rei então chamou a sacerdotisa da época e pediu a Verger que a fotografasse e mostrasse a Senhora. Então Verger aproveitando a simpatia do rei, pediu que este enviasse além da carta, elementos que pudessem reforçar o poder de Xangô no terreiro do Opô Afonjá. O rei mandou objetos e a carta endereçada à Senhora Ianassô do Brasil. De posse desta carta, quando a Ianassô do Brasil, tia Massi, morreu, Senhora foi fazer junto com seus Ogans (protetores do terreiro) que incluíam Jorge Amado e Caribé, e seus filhos e filhas de santo as cerimônias do enterro, se afirmando assim como a nova Ianassô do Brasil.

Durante um período de 27 anos (1952-1979), Verger fez um intenso intercâmbio entre o Brasil e a África, trazendo (e levando) fotografias, objetos e saberes, traduzindo palavras do iorubá⁴⁷, desempenhando suas tarefas como babalaô⁴⁸ e escrevendo seus livros sobre o candomblé. Com isto, Verger incrementou e, de certa forma, legitimou toda esta tradição da "pureza nagô"⁴⁹, interferindo oficialmente e diretamente não só nos cultos religiosos mas também na construção de uma identidade afro-baiana baseada nesta tradição.

Voltava da África e tinha muito o que contar ao povo de santo da Bahia, que quase já nem sabia traduzir as coisas que cantava. Verger virou uma referência, quando se tratava de saber como as coisas realmente se passavam na África, na origem. Mais que qualquer trabalho acadêmico que tenha feito, e que ficaria somente entre os acadêmicos, Verger

⁴⁷ Verger traduzia, do iorubá, para mãe Senhora, os cantos e saudações do candomblé. Ele conta que ela apesar de não saber o significado de muitas palavras, nunca admitiu isto, e lhe dizia que estava apenas testando os conhecimentos de Verger sobre o idioma.

⁴⁸ Algumas pessoas entrevistadas, contam que Verger, todo final de ano, se reunia com mãe Senhora no terreiro para fazer o jogo do Ifá e fazer as previsões para o ano que iria entrar. Cabia, então, à mãe Senhora tomar as providências, baseada nas previsões, para evitar algum mal possível.

⁴⁹ Sobre a pureza nagô e relações raciais na Bahia, Beatriz Góis Dantas, apresenta uma excelente contribuição. A autora explica: "Nesta perspectiva, a valorização da África seria uma tentativa de escamotear o preconceito contra o negro, escondendo-se sob o manto da glorificação do africano, e, assim, tornar mais difícil combatê-lo, o que resultaria afinal numa tática de dominação. Vista assim, a exaltação da África seria a contrapartida, em termos culturais, do mito da democracia racial, e teria a mesma função controladora deste. Parece-me significativo que a glorificação da pureza nagô, que se esboça com Nina Rodrigues no final do século passado, torne-se vigorosa nos anos trinta deste século, quando se procede à legitimação "científica" da democracia racial" in Dantas, B.G., 1988, Vovó Nagô e Papai Branco- usos e abusos da África no Brasil, Rio de Janeiro, Graal, p.149-150.

atuou e colaborou muito para a recuperação das "tradições" trazendo todos os tipos de informações que as pessoas necessitassem, inclusive sobre suas famílias.

Em seu tão profundo envolvimento com a África e com o Brasil, ele foi uma das pessoas que no Brasil movimentou e de certa forma reativou uma volta e busca das raízes africanas. Verger ajudou neste movimento através da divulgação de fotos, incentivando a ida e até levando pessoas para a África, organizando museus (como o Museu Afro-Brasileiro, a Casa do Benin, o Museu Nacional da Nigéria), trazendo e levando informações, unindo famílias que se perderam em função do tráfico negreiro, ajudando a formar terreiros em Salvador ou mesmo escrevendo em seus livros preceitos de uma cultura tradicionalmente oral, e que se no início causaram certo escândalo, hoje são fontes muito ricas para consulta.

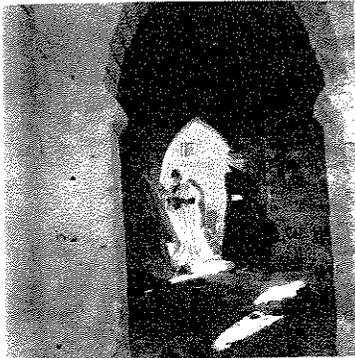
Como pudemos perceber, Verger parte para conhecer o mundo e achar um lugar onde seus ideais pudessem ser concretizados. Ele encontra este lugar na Bahia e no candomblé e para preservá-lo exalta a África para fortalecer a identidade e o poder daquelas pessoas e ignora qualquer possibilidade de idéias sobre o preconceito racial. A Bahia, aparentemente, era para ele uma "democracia racial". Não que ele não soubesse que o preconceito existia, mas admitir isso para a Bahia, parece que quebraria o encanto de seu achado: um lugar no mundo onde a diferença supostamente não implicava em desigualdade.

Verger traduz esta postura em suas fotos quando ele fotografa seu "objeto" com o respeito e admiração que podemos ver em suas imagens. Ele coloca na frente de sua câmera e publica imagens da Bahia e da África que exaltam a população destes locais. Suas fotos aproximam os dois lugares e sua população e também divulgam uma imagem dos "nativos" bem diferente daquelas dos cartões postais que colocavam o exótico de uma maneira negativa, como as mulheres argelinas nuas.

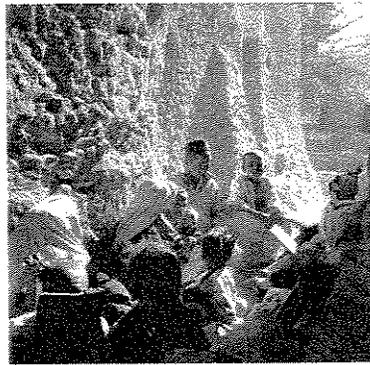
Para Verger, todo orgulho que os negros da Bahia tinham de sua cor e cultura, vinha do candomblé e foi justamente isso que ele procurou enfatizar em seu trabalho: a importância da religião na manutenção da dignidade daquelas pessoas. Verger se envolve com a comunidade dos terreiros de Salvador e traz a África para mais próximo da Bahia, o que para o povo de santo da época era vital. Segundo Verger, suas pesquisas eram para seus amigos da Bahia.

Verger passa a ter uma questão importante a perseguir para trazer para a Bahia e levar para a África que era justamente sobre as recíprocas influências entre os dois lugares. Esta questão passa a ser provada através de suas fotos, que passam depois de certo tempo, de turísticas para a de um especialista. Suas fotografias serviam de documento de prova de como as coisas se passavam dos dois lados do oceano.

Se antes, qualquer coisa que passasse por ele em suas andanças eram interessantes para se fotografar, com o seu envolvimento com o povo de santo da Bahia, seu olhar se torna cada vez mais interessado nas questões que envolviam a religião.



Mali, 1935



Algéria 1936



Djibouti, 1934

Estas fotos são um exemplo da África que Verger via antes da Bahia.

Verger coloca fotografias que demonstram passo a passo, por exemplo, uma dança na África (fotografias do capítulo 4). Se acelerássemos as imagens, veríamos como em um filme, o movimento do bailarino, de tão precisas e completas que eram suas seqüências de fotografias. Como se não quisesse perder nem um movimento. Essa característica da documentação tão precisa em imagens fotográficas era uma das características dos trabalhos realizados no que se denominou antropologia visual, como os trabalhos de Mead e Bateson e toda uma série de trabalhos que se seguiram.

Esta postura também podemos ver nos trabalhos de Marcel Griaule, por exemplo, só que com desenhos minuciosos de cada passo de dança que o seu bailarino Dogon dava a sua frente. O Livro "*Masques Dogons*" é repleto destas seqüências de dança e de esquemas descritivos do cenário e de atividades cotidianas. Verger também trabalhava desta maneira documental, mais do que analítica.

Verger dizia que detestava a técnica e que gostava de fotografar *sem pensar, sem refletir, sem dizer: que composição quadrada, sem teoria nenhum... Meu prazer era de olhar as coisas, sem ter a necessidade de dar definições para as coisas que eu olhava, só olhando as como se apresentavam.*

Para Verger *a luz que coisa essencial de uma foto. Se a gente não tem sensibilidade para a luz, que foto vai fazer?* Verger não usava flash, pois alterava a luz natural da imagem: *Bom, tenho um documento que não tem nada a ver com a realidade. Se a gente não é sensível a luz e às sombras não faz foto.*

Costumava usar uma objetiva Zains e que depois da guerra as novas Rollei Flex segundo ele, passaram a ser feitas de outras formas e que não tinham a mesma qualidade. *Esses aparelhos desse tempo tinha que... ou era nítido aqui, ou era nítido aqui, ou era nítido lá. Entonces tinha que ver o lugar que você quer fotografar, que seja nítido esse lugar e depois empurra o negócio.*

O filme que usava era “anfia” e sua característica era de não ter muitos grãos. *Esse filme não era muito rápido como esses filmes de agora, entonces limitava um pouquinho. Era melhor fazer as fotos quando tinha ...luz forte e ...aqui, por exemplo, não se poderia ter feito uma foto nesse tempo. Entonces fazia muitas fotos fora, no sol.*

Foi através da fotografia que Verger mostrou o mundo que enxergou, mas nela também estava contida o homem que captou as imagens. Através de suas imagens, no decorrer de sua trajetória de vida, pudemos ver como ele foi também se transformando assim como seu objeto.

Bibliografia

- ALEXANDRIAN, Sarane, 1969, *L'art Surréaliste*, Paris, Fernand Hazan Ed.
- ALQUIÉ, Ferdinand, 1977, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion.
- AMADO, Jorge, 1995, *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*, Rio de Janeiro, Editora Record.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1993, *Arte Moderna*, São Paulo, Cia. das Letras.
- APPADURAI, Arjun, 1997, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/ London, University of Minnesota Press.
- APTER, Andrew, 1992, "Que Faire? Reconsidering Inventions of África", *Critical Inquiry* 1, v.19, Chicago.
- _____, 1991, "Herskovits's Heritage: Rethinking Syncretism in the African Diáspora", *Diáspora* 3, v.1.
- ARHNHEIM, Rudolf, 1989, *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora.
- AUMONT, Jacques, 1993, *A Imagem*, Campinas, Editora Papirus.
- BARTHES, Roland, 1984, *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BAXANDALL, Michael, 1991, *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*, São Paulo, Editora Paz e Terra.
- BHABHA, Homi K, 1992, "A Questão do "Outro": diferença, discriminação e o discurso do colonialismo", in H. B. de Hollanda (org.), *Pós- modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- BOIME, Albert, 1990, *The Art of Exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century*, Washington and London, Smithsonian Institution Press.
- BOURDIEU, Pierre, 1996, *As Regras da Arte*, São Paulo, Editora Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre, 1996, *Razões Práticas*, Campinas, Editora Papirus.
- BRETON, André, 1973, *Entretiens*, Paris, Idées/Gallimard.
- _____, 1985, *Manifestos do Surrelismo*, São Paulo, Brasiliense.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela, 1985, *Negros, Estrangeiros*, São Paulo, Brasiliense.
- CARNEIRO DA CUNHA, Mariano, 1985, *Da Senzala ao Sobrado*, São Paulo, Nobel/EDUSP.(com ensaio fotográfico de Pierre Verger)
- CORRÊA, Mariza, 1982, *As Ilusões da Liberdade: A Escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil* - Tese de Doutorado, USP.
- _____, 2000, "O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira", *Etnográfica*, v.IV (2).
- CLIFFORD, James, 1998, *A Experiência Etnográfica*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.
- GAUGUIN, Paul, 1993, *NoaNoa, Voyage de Tahiti*, Rio de Janeiro, Philobiblion.
- GILROY, Paul, 1993, *The Black Atlantic*, London, Verso.
- CARNEIRO, Édison, 1991 [1948], *Candomblés da Bahia*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira
- CHAUI, Marilena, 1987, "Janela da alma, espelho do mundo" in *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____, 2001, *Convite à Filosofia*, São Paulo: Ática.
- COHEN, Robin, 1996, *Global Diasporas. An Introductio*, UCL Press.
- CONNIFF, Michael e DAVIS, Thomas, 1994, *Africans in the Américas. A History of Black Diáspora*, New York, St. Martin's Press.
- COLI, Jorge, 1994, "Ética, Política, Revolução, Surrealismo", *Primeira Versão*, 54, Campinas, IFCH, Unicamp.
- DANTAS, Beatriz Góis, 1988, *Vovó Nagô e Papai Branco. Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro, Graal.
- DUBOIS, Philippe, 1994, *O Ato Fotográfico*, Campinas, Editora Papirus.

- ELIAS, Norbert, 1995, *Mozart - Sociologia de um Gênio*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor
- EDWARDS, Elizabeth, 1996, "Antropologia e Fotografia", *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2, 11-28.
- FREUND, Gisèle, 1983, *La Fotografia como Documento Social*, Barcelona, Editora Gustavo Gili.
- FRY, Peter e VOGT, Carlos, 1996, *Cafundó. A África no Brasil*, São Paulo, Editora da UNICAMP/Companhia das Letras.
- GARRIGUES, Emmanuel, 1991, "Lê savoir ethnographique de la photographie", in *L'Ethnographie*, 109, Paris, Société d'Ethnographie.
- GENDRON, Bernard, 1990, "Fetishes and motorcars: negrophilia in french modernism", in *Cultural Studies*, p.141-155.
- GILROY, Paul, 1993, "Race, Class and Agency", in *There Ain't No Black in The Union Jack*. London, pp. 15-42.
- GONÇALVES DA SILVA E AMARAL, 1996, "Símbolos da herança africana. Por que candomblé?" in SCHWARCZ e REIS (orgs) *Negras Imagens*, São Paulo, Edusp.
- HANCHARD, Michael, 1996, "Cinderela Negra?: Raça e Esfera Pública no Brasil.", *Estudos Afro-Asiáticos*, 30, 41-60.
- HERSKOVITS, Melville, 1990, *The Myth of the Negro Past*, Boston, Beacon Press. [1941].
- HOCKINGS, P. (ed), 1975, *The principles of Visual Anthropology*, The Hage, Mouton.
- JEHEL, Pierre-Jerôme, 1998, "Fotografia e antropologia na França no século XIX", *Cadernos de Antropologia e Imagem* 6, Rio de Janeiro, UERJ.
- KOSSOY, Boris, 1980, *A Fotografia como Fonte Histórica: Introdução à pesquisa e Interpretação do Passado*. - São Paulo, Museu de Indústria, Comércio e Tecnologia.
- LE BOULER, Jean P., 1994, *Alfred Métraux e Pierre Verger: lê pied à l'étrier - Correspondance 1946-1963*, Paris, Jean Michel Place.
- LANDES, Ruth, 1967 [1947], *A Cidade das Mulheres*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.
- LÜHNING, Ângela, 1998-1999, "Pierre Fatumbi Verger e sua obra", *Afro-Ásia* 21-22, Bahia, UFBA.
- MACHADO, Arlindo, 1984, *A Ilusão Especular. Introdução à Fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- MANNING, Patrick, 1988, "Escravidão e mudança social na África", *Novos Estudos Cebrap*, 21, p.8-29.
- MARCUS, E.e FISCHER, M., 1986, *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- MASSI, Fernanda, 1989, "Franceses e Norte-americanos nas Ciências Sociais Brasileira (1930-1960)", MICELI, Sergio (org.), *História das Ciências Sociais no Brasil*, São Paulo, Vértice/IDESP, vol. 1, 410-460.
- _____, 1998, *Diálogos Brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*, tese de doutorado, FFLCH, São Paulo, USP.
- MATORY, J. Lorand, 1999, "Jeje: repensando nações e transnacionalismo", *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 5 (1), p.29-80.
- MICELI, Sergio (org.) - 1989, *História das Ciências Sociais no Brasil* - São Paulo: Editora Vértice, V. I.; 1995, vol.II
- MICELI, Sergio, 1996, *Imagens Negociadas*, São Paulo, Editora Companhia das Letras.
- MINTZ, Sidney, 1970, "Foreword", in *Afro-American Anthropology, Contemporary Perspective*, WHITTEN & SZWED (Orgs).
- MINTZ, S. & PRICE, R, 1992, *The Birth of African-American Culture*, Boston, Beacon Press.
- MONTE-MÓR, Patrícia e PARENTE, José Inácio (orgs).- 1994, *Cinema e Antropologia- Horizontes e caminhos da antropologia visual.*, Rio de Janeiro, Interior Produções.
- MUNANGA, Kabengele, 1996, "Mestiçagem e experiências interculturais no Brasil" in SCHWARCZ e REIS (orgs) *Negras Imagens*, São Paulo, Edusp.

- MURICY, Katia, 1987, "Os olhos do poder", in *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras.
- NADEAU, Maurice, 1985, *Histoire du Surréalisme*, Paris. Poits/Seuil.
- NOVAES, Adauto, 1987, "De olhos vendados", in *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras.
- OLIVEIRA, Waldir Freitas e LIMA, Vivaldo da Costa, 1987, *Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos*, São Paulo, Editora Corrupio.
- OOSTINDIE, Gert, 1996, "Introduction: ethnicity, as ever?", in *Ethnicity in the Caribbean. Essays in Honor of Harry Hoentink*, Macmillan Caribbean.
- PIERSON, Donald. 1971, *Branços e Prêtos na Bahia*. 2ª edição. São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- PINHO, Osmundo de Araújo, 1996, *Descentrando o Pelô: narrativas, territórios e desigualdades raciais no centro histórico de Salvador*, tese de mestrado, Campinas, Unicamp.
- PRICE, Richard. 1996, "Introduction. Maroons and Their Communities", in *Maroon Societies. Rebel Slave communities in The Americas*, PRICE, R. (Org.) The Johns Hopkins University Press, Pp. 1-30.
- REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos, 1986, *Surrealismo*, São Paulo, Ática.
- RISÉRIO, Antônio, 1995, *Avant-gard na Bahia*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, 1993, *O espetáculo das Raças*, São Paulo, Companhia das Letras.
- SAMAIN, Etienne (org.), 1998, *O Fotográfico*. São Paulo, Hucitec.
- SANSONE, L. e SANTOS, J. T. dos., 1998 *Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana*. Salvador. Dynamis Editorial/ Programa a Cor da Bahia/Projeto Samba.
- SANSONE, Livio, 1992, "Cor, Classe e Modernidade em Duas Áreas da Bahia. Algumas Primeiras Impressões" Série Toques. Salvador: UFBA/CRH.
- SANSONE, Livio. 1995 "O Local e o Global na Afro-Bahia Contemporânea" Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo. ANPOCS, nº 29, ano 10, out.
- SANSONE, Livio, 1993, "Pai Preto, Filho Negro, Cor e Diferenças de Geração", Estudos Afro-Asiáticos, nº 25, p 73-98.
- SANSONE, Livio, 1998, "Negritudes e Racismos Globais? Uma tentativa de relativizar alguns dos paradigmas "universais" nos estudos da etnicidade a partir da realidade brasileira", Horizontes Antropológicos, nº8, p.227-237.
- SANSONE. Livio, 1999a, *The Objects of Blackness. Consumption, Commoditization, Globalization and Black Youth Culture in Brazil*. Mimeo.
- SANSONE, Livio, 1999b, "O Olhar Forasteiro. Seduções e Ambigüidades das Relações Raciais no Brasil", *Brasil, um país de Negros?*, Rio de Janeiro, Pallas, BACELAR, J. e CAROSO, C. (orgs)
- SCOTT, David, 1991, "That Event, This Memory: notes on Anthropology of African Diasporas in the New World", *Diaspora*, 1, (3).
- SKIDMORE, Thomas, 1976, *Preto no Branco*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- STOCKING Jr., George W. (Ed.) - 1968, *Race, Culture and Evolution* - New York: The Free Press.
- _____ 1983, *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork* - The University of Wisconsin Press.
- _____ 1985, *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture* - The University of Wisconsin Press.
- STOVAL, Tyler, 1996, *Paris Noire. African Americans in the City of Light*, New York, Houghton Mifflin Company.
- WÖLFFLIN, Heinrich, 1996, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, São Paulo, Editora Martins Fontes.
- VERGER, Pierre, 1954, *Dieux d'Afrique*, Paris, Paul Hartman.
- _____ 1957, *Notes sur le culte des orishá et vodoun à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves*, Memória nº 51 do IFAN, Dakar 1957
- _____ 1952, *Retratos da Bahia 1946*, Salvador 1980/ 2ª edição 1990 Editora Corrupio.

- _____ 1981, *Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo* – Editora Corrupio 1981/ 5ª edição 1997.
- _____ 1982, *Oxóssi, o Caçador* – ilustrado por Éneas Guerra, Salvador, Editora Corrupio.
- _____ 1982, *50 Anos de Fotografia*, Salvador, Editora Corrupio.
- _____ 1985, *Lendas Africanas dos Orixás*, ilustrado por Carybé, Salvador 1985/ 4ª edição 1997, Editora Corrupio.
- _____ 1987, *Fluxo e Refluxo do tráfico de Escravos entre o Golfo de Benin e a Baía de Todos os Santos*, Salvador, Editora Corrupio.
- _____ 1989, *Centro Histórico de Salvador*, Salvador, Editora Corrupio.
- _____ 1992, *Pierre Verger*, Coleção Ponto de Vista, São Paulo, Editora Corrupio.
- _____ 1992, *Os Libertos, Sete Caminhos na Liberdade de Escravos da Bahia do Séc. XIX*, Salvador, Editora Corrupio.
- _____ 1992, *Artigos*, Tomo I: “Ìyàmi Òsòròngà, Minha Mãe a Feiticeira”; “Os mercados nagôs”; “As mulheres e o Candomblé da Bahia”, São Paulo, Editora Corrupio.
- _____ 1993, *Le Messenger – Photographies 1932 – 1962*, Paris, Revue Noire.
- _____ 1995, *Ewé, o uso das plantas na sociedade iorubá*, São Paulo, Companhia das Letras/Odebrecht.

Revistas -

LEIA - maio de 1988, n15, anoX, São Paulo, pp.24-27.

BIS, Revista do Econômico - setembro de 1993, n472, anoXVIII, Bahia, pp.4-6.

REVISTA DA BAHIA - novembro de 1990, n18, v.33, Empresa Gráfica da Bahia, Bahia, encarte especial, pp.1-20.

ANÁLISE E DADOS - março de 1994, n4, v.3, Centro de estatística e informação, Bahia, pp.39-41.

BULLETIN DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADERO – 1 ao 8, Jean Michel Place ed.