



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
DANIELA CRISTIANE MARTINS

A FOTOGRAFIA DE PIERRE FATUMBI VERGER:
MÉTODO-EXPERIÊNCIA-AFETO

Palhoça
2019

DANIELA CRISTIANE MARTINS

**A FOTOGRAFIA DE PIERRE FATUMBI VERGER:
MÉTODO-EXPERIÊNCIA-AFETO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Gonçalves dos Santos

Palhoça

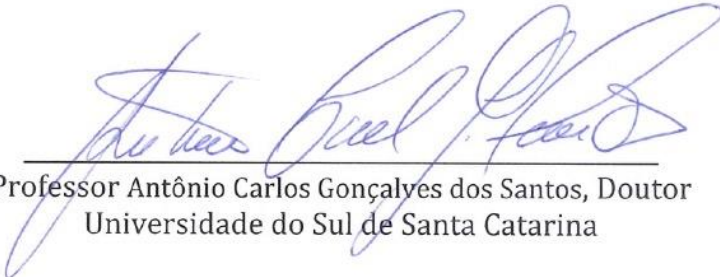
2019

DANIELA CRISTIANE MARTINS

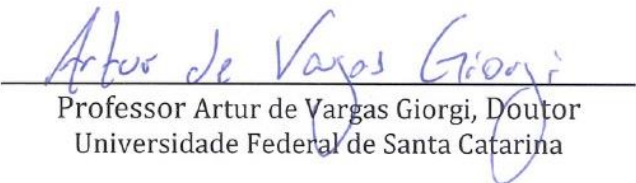
"A fotografia de Pierre Fatumbi Verger: método-experiência-afeto"

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

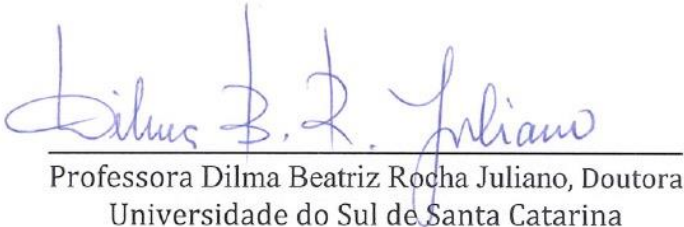
Palhoça, 29 de outubro de 2019.



Professor Antônio Carlos Gonçalves dos Santos, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Artur de Vargas Giorgi, Doutor
Universidade Federal de Santa Catarina



Professora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Às minhas verdadeiras potências afetivas:

I.R.V.L.

AGRADECIMENTOS

Mãe, muito obrigada por tudo. Gratidão pela paciência, incentivo, dedicação e amor incontestável. Oma, minha amiga, sou grata eternamente por ter você na minha vida. Amo vocês. Tia Vera, Duda e Bruno, obrigada pelo carinho e compreensão de sempre. Seguiremos sempre juntos.

À Unisul e a todas as boas pessoas que ela me deu. Cheguei só e me vou com o coração lotado de afeto, gratidão, bons e queridos amigos. Alex, obrigada não só pela sua ajuda e conhecimento, mas por sua amizade serena e amável, que vem acompanhada de uma calma que me faz bem, sempre. Roberto, obrigada pela paciência, ajuda e pela amizade, sempre acompanhada daquele abraço reconfortante. Sou grata pelo excelente encontro desde o primeiro momento que conheci vocês dois.

Caco, muito obrigada pelo carinho, atenção, amizade, cuidado e a gentileza de todos os momentos. Você me fez enxergar caminhos e coisas que eu nunca havia imaginado. Ana, Dilma e Rama, como vocês são generosas e amáveis, dá vontade de ir para a sala de aula eternamente. Tão bom estar com pessoas que nos fazem gostar de aprender e, também, ensinar. Nádia, seu cuidado e zelo te tornam ainda mais especial. Muito obrigada, sempre. Obrigada, Karina e Josi, que desde o primeiro momento estiveram prontas para auxiliar, ouvir e melhorar nosso dia.

Ao Diego Vital, meu amigo querido, gratidão em mais esta jornada acadêmica e pelo bom-humor e amizade de sempre. Você possui a grandeza das pessoas que incentivam pessoas e isso te torna ainda mais especial. Muito obrigada, sempre.

À Fundação Pierre Verger, Angela Lühning, Roberta e Nubia, muito obrigada pela recepção, paciência, auxílio e atenção de sempre, seja perto ou distante.

*O rosto é demasiado precioso e vulnerável para deixá-lo na
mão de quem quer que seja. David Le Breton (2019).*

RESUMO

Pierre Fatumbi Verger afirma que sua atuação profissional não é pautada por um método de trabalho pré-formatado e que é guiado pelo “inconsciente”. Este inconsciente nos leva a olhar com atenção o fotógrafo por vários ângulos – biografia pessoal, produção imagética e pesquisas nos campos da etnografia e antropologia – para perceber que esse não-método de trabalho nasce por conta de um caminho tortuoso e contrário ao método cartesiano. O presente estudo tem como objetivo analisar o que conveníamos chamar aqui “método-experiência-afeto” de Verger em sua produção visual sobre o candomblé – um marco fundamental na trajetória pessoal e profissional do fotógrafo francês. A pesquisa foi pautada nas questões de retrato, defendida por Stella Senra; rostidade, de Gilles Deleuze e Félix Guattari; e Teoria do Afeto, proposta por Baruch de Espinosa.

Palavras-chave: Fotografia; Método; Afeto; Pierre Fatumbi Verger

ABSTRACT

The present study proposes to analyze Pierre Fatumbi Verger's method-experience-affect, from his photographs and, later, by his research in the field of ethnography and anthropology. This method-experience-affect definition was observed after extensive analysis of his personal and visual biography. Verger often argues that he has no preformatted working method and is guided by the “unconscious”. It was this “unconscious” that led us to look more closely at his work and to realize that much of the method-experience-affect is born because of its “tortuous path” and contrary to its Cartesian method. This study was based on the question of portrait, defended by Stella Senra, *rostidade*, by Gilles Deleuze and Félix Guattari and theory of affection, thought by Baruch de Espinosa.

Keywords: Photography; Method; Affection; Pierre Fatumbi Verger

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Dança de Iniciação - Bénin - 1953/1979 Foto: Pierre Verger.....	11
Figura 2 - Ritual de Iniciação Ishédé (Daomé) Foto: Pierre Verger.....	71
Figura 3 - Candomblé Opó Afonjá Foto: Pierre Verger	74
Figura 4 - Candomblé Opó Afonjá - Regra dos Terços Foto: Pierre Verger	76
Figura 5 - Dança de Iniciação - Bénin Foto: Pierre Verger.....	78
Figura 6 - Pai Balbino (Obarayi) Foto: Pierre Verger	80
Figura 7 - Pai Balbino (Obarayi) - Proporção Áurea Foto: Pierre Verger	82
Figura 8 - Iemanjá Foto: Pierre Verger	84
Figura 9 - Dança de Xangô Foto: Pierre Verger.....	87

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DA FOTOGRAFIA À ETNOGRAFIA: NASCE UM PESQUISADOR.....	15
2.1	A FOTOGRAFIA COMO OBJETO AFETIVO	19
2.2	A ETNOGRAFIA COMO OBJETO AFETADO	25
2.2.1	DIÁLOGOS ENTRE AMIGOS – VERGER & BASTIDE	31
2.2.2	A BOA TERRA COMO LOCAL DE EXPERIÊNCIA	37
2.2.3	PELOURINHO E CHIBATAS - TERREIROS E ORIXÁS	42
2.2.4	UM NOVO VERGER, RENASCIDO COMO FATUMBI.....	45
3	TEORIA DO AFETO.....	50
4	MÉTODO-EXPERIÊNCIA-AFETO (O NÃO MÉTODO DE VERGER).....	58
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95

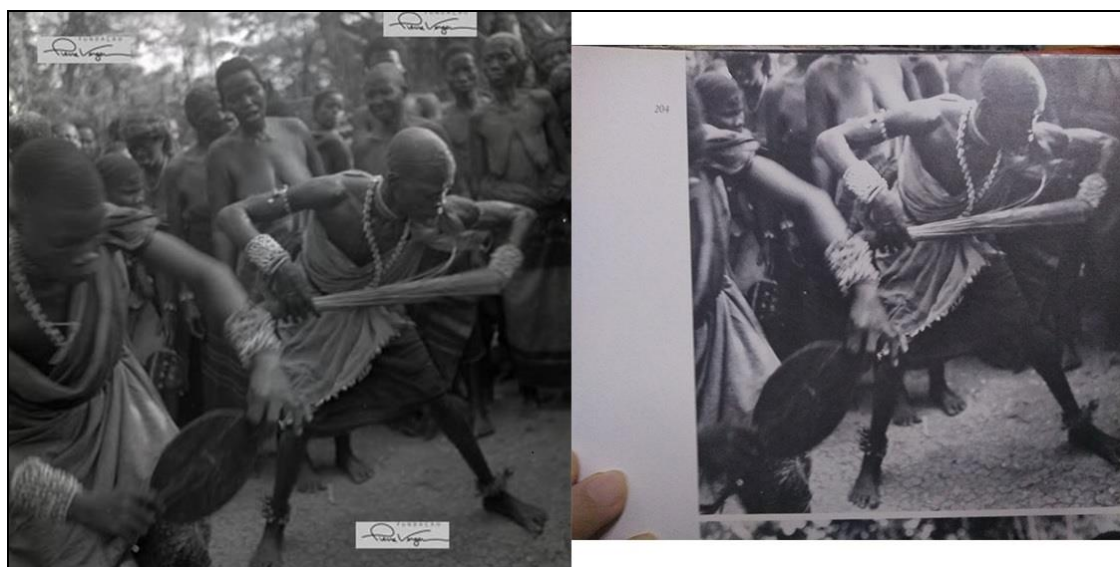
1 INTRODUÇÃO

“Vejo os olhos que viram o imperador”
Roland Barthes

Atravessei a Rua Afonso Celso, na Barra, preocupada para não errar a condução que me levaria até a Ladeira da Vila América, no Engenho Velho de Brotas. Era meu segundo dia em Salvador – e o primeiro que visitaria a Fundação Pierre Verger. Já dentro do ônibus, olhando a cidade pela janela, mentalmente ia repassando algumas das tantas fotografias que desejava muito ver. O trajeto foi rápido. Acessei a casa número seis pela parte superior e, ao atravessar o portão, o som da rua deu lugar a um agradável silêncio. Por poucos segundos. O silêncio foi cortado pelo miado de um gatinho branco, que se encontrava deitado sobre uma cadeira, e também pelo canto dos pássaros, que habitam as árvores que acompanham a escadaria que leva à recepção da fundação.

Na sala que recebe estudantes e pesquisadores do mundo todo, fui auxiliada para chegar às imagens que constam no livro *Orixás*. Desde o início do meu trabalho, eram estas as fotografias de Pierre Verger que desejava pesquisar. Lembro-me bem que, em um primeiro momento, olhei tudo com certa pressa. Não por receio de não dar tempo, mas por ânsia de chegar até os retratos pré-selecionados. Algo me saltou aos olhos e desacelerei. Parei em uma imagem, olhei por um tempo para ela – estava ou era diferente da imagem que tive contato anteriormente na minha edição dos *Orixás*?

Figura 1 - Dança de Iniciação - Bénin - 1953/1979 Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger

A imagem original, feita em uma comunidade africana, traz um grupo de pessoas que parecem cantar ao fundo e que, ao mesmo tempo, assistem a outras duas pessoas dançarem em primeiro plano. É possível notar, também, que a imagem não possui o horizonte alinhado, pois as pessoas estão levemente inclinadas para a esquerda, formando uma linha diagonal e provocando um certo desequilíbrio ao olhar. Já a imagem editada para publicação em livro, que julguei conhecer, era “menor”, não me trazia tanta informação, parecia faltar algo.

Claro que é um tanto pretensioso dizer que se conhece o trabalho de Verger a ponto de perceber de antemão alguma diferença, no entanto me recordo de fazer uma nota mental para buscar essa imagem no livro posteriormente. Mas isso não ocorreu. Os dias passaram, outras fotografias foram selecionadas para pesquisa e guardadas em uma pasta com meu nome e lá ficaram, me aguardando para a próxima visita.

Voltei para Santa Catarina, para a rotina dos dias, trabalho, pesquisa. E a imagem que me intrigou permaneceu com suas indagações. Como ela não condizia com a estrutura visual que havia pré-determinado para a pesquisa, não me preocupei em buscá-la no livro. No entanto, ela insistia, parecia não aceitar ser ignorada.

Após alguns meses, já próximo da data de qualificar o projeto em banca, pego o livro *Orixás* para referenciar as imagens e onde abro o livro? Exatamente naquela imagem. Ou, posso dizer, em uma parte daquela imagem que tanto permaneceu na minha mente. **Era a mesma imagem e ao mesmo tempo não: estava editada.** Ela havia sido reenquadrada para caber em um espaço determinado, fosse por decisão da editora da publicação ou por alguém acreditar que daquela forma ficaria mais apresentável.

Dei-me conta que aquela imagem havia sido **afetada**. Melhor: passava por outro atravessamento – o trabalho realizado por Pierre Verger já não reverberava sua afetação inicial. Já não mais poderia dizer que olhava “os olhos que viram o imperador”, como afirmou Roland Barthes ao se deparar com uma fotografia de Jerônimo, irmão caçula de Napoleão. Uma vez que a fotografia de Pierre Verger é recomposta, ela deixa de “repet(ir) mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1980, p. 14), pois ela não condiz mais com aquilo que Verger viu no instante que apertou o botão de sua Rolleiflex.

Assim, meio sem perceber, a imagem que tanto me intrigou tomou proporções não imaginadas no decorrer deste trabalho e, por conta dela, abdiquei da pesquisa sobre o sintoma, de Georges Didi-Huberman, que seria analisado por meio de alguns retratos que trazem o rosto em evidência. Passo agora a observar outras fotografias e não me fixo apenas no rosto –

busco estas edições/afetações e o método-experiência-afeto fotográfico de Pierre Fatumbi Verger, que ele mesmo defende quando diz ser guiado “pelo inconsciente” durante sua trajetória na fotografia e, consequentemente, na etnografia.

Jérôme Souty escreveu que “o método original e não convencional praticado por Verger (primeiro como fotógrafo e depois como etnógrafo) sempre me pareceu indissociável de sua obra e de seu percurso de vida” (SOUTY, 2011, p.11) e hoje, relendo esse trecho, me dou conta que não foi apenas aquela foto em questão que rememorou em minha mente. O fato de um homem branco, europeu, nascido na burguesia francesa rodar o mundo, fixar morada em Salvador e dedicar o seu trabalho ao candomblé de uma maneira que, segundo ele, era totalmente livre e movida pelo inconsciente, mexeu comigo há alguns anos, quando assisti ao documentário *Mensageiros entre dois mundos*, de Lula Buarque. O desprendimento está presente não apenas no trabalho e na forma que Verger realizou suas fotografias e pesquisas, mas em sua trajetória como um todo.

Quando Verger diz ser guiado pelo “inconsciente” e pensamos em um método de trabalho, é preciso conhecer sua história para entender que este método, que tomo a liberdade de denominar de método-experiência-afeto, vai além da forma como ele capturou suas imagens. O conceito surge do caminho tortuoso vivido e este passa pela transformação que sofre após se aproximar da cultura afro. É ela quem dará sentido e tornará o homem burguês-europeu em um pesquisador respeitado na área das ciências sociais. As fotografias feitas por ele carregam potências históricas e culturais não ditas e são elas que permanecem ecoando interpretações à história da cultura afro, pois Verger nunca se preocupou em concluir/fechar saberes. Seu trabalho “reserva voluntariamente um lugar importante ao silêncio, ao não dito, ao segredo, ao mistério. Sem a pretensão de esgotar o real, sua obra não desenha um sistema fechado de interpretações [...]” (SOUTY, 2011, p. 13).

Muito desta forma de trabalho e de como Verger atuou se dá não apenas por sua criação, mas ao fato de que ao ser iniciado no candomblé pelas mãos de Mãe Senhora¹, é rebatizado com o nome de Fatumbi (renascido pelo Ifá)² e é neste momento que recebe um tipo de licença divina. É por meio desta iniciação que Pierre Verger pôde então transitar por diversos espaços que antes não eram permitidos a ele e nem a outro fotógrafo/etnógrafo.

¹ Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, Oxum Muiwà, foi a terceira Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador, Bahia.

² “Na África iorubá, teve longa iniciação à adivinhação pelo sistema de Ifá, que o fez renascer sob uma nova identidade cultural de nome Fatumbi (“Ifá me deu à luz de novo”) e fez dele um babalaô, um dos guardiões do saber oral iorubá” (SOUTY, 2011, p. 12).

As imagens selecionadas em minha ida ao arquivo da Fundação Pierre Verger servem de material para analisar um caminho e uma maneira de trabalhar muito particular, que Verger denominava “inconsciente”. Por tanto o objetivo desta pesquisa é refletir sobre o método-experiência-afeto de Pierre Fatumbi Verger e perceber como ele reverbera em suas fotografias e, posteriormente, por suas pesquisas no campo da etnografia e antropologia. Imagens em diferentes lugares e continentes sobre a cultura afro e afro-brasileira, além de analisar alguns dos retratos tendo o rosto como foco ajudará a compreender como é possível um homem afirmar não ter um método de trabalho e produzir um material tão rico e respeitado.

A questão do método-experiência-afeto fotográfico será discutida com base em alguns autores como: Deleuze e Guattari, Espinosa, Oswaldo Giacóia entre outros. Os conceitos de afecção e atravessamentos, necessários para refletirmos sobre o processo de edição fotográfica, desenvolvidos à luz das discussões de Stella Senra, Walter Benjamin, Henri Cartier-Bresson e Gisele Freund. Entre a “quase certeza” inicial sobre o que gostaria de pesquisar e a “aquela” imagem que conversou comigo em silêncio, venceu a segunda. Agora, uno a ela outras imagens que passaram pela mesma afecção, me afetando visual e intelectualmente. Juntas, elas vão me ajudar a construir esta pesquisa apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Sul de Santa Catarina. Tal qual o método-experiência-afeto fotográfico de Verger, uma pesquisa carregada com todo o simbolismo que Salvador proporcionou à obra de um Pierre que virou Fatumbi. E de uma Daniela que se sentiu afetada por seu objeto de pesquisa e pelos orixás desde que chegou à cidade.

2 DA FOTOGRAFIA À ETNOGRAFIA: NASCE UM PESQUISADOR

Francês, Pierre Édouard Leopold Verger nasceu em Paris, em novembro de 1902, em uma família burguesa. Caçula de três irmãos, sempre demonstrou desinteresse pelos estudos e desde muito cedo dava sinais de não se sentir muito à vontade no meio em que vivia. Seu pai era dono de uma gráfica e sua mãe cuidava da casa e dos filhos. Além de abandonar os estudos aos 17 anos após diversas expulsões, vivia uma vida boêmia e desgarrada. Verger dirá a Emmanuel Garrigues, em uma entrevista em 1991:

“Havia, antes de mais nada, uma necessidade de afirmação, de não ser a criança boazinha que a família queria fazer de mim. Não tenho nenhuma crítica especial à minha família, constituída por boas pessoas³” (GARRIGUES, 1991, p. 172).

Mesmo afirmando essa necessidade e buscando outras experiências, ele diz não ter mágoas de sua família e que eles foram boas pessoas. Ter nascido e crescido no meio burguês é um dos traços que seguirá com Pierre Verger como uma espécie de mola propulsora para caminhos não traçados – e o primeiro deles será a fotografia.

Pensar na trajetória fotográfica de Pierre Verger é pensar em um homem *afetado* por um de seus objetos de trabalho. Inicialmente, um homem que saiu da França com intuito de viajar o mundo. E, sem grandes pretensões, ter a fotografia muito mais como um *hobby* do que uma profissão – uma despreocupação em como seria seu futuro ou a maneira que ganharia dinheiro, ele estava mais interessado em se *sentir livre*. Mas após aprender noções básicas de fotografia com seu amigo Pierre Boucher⁴ e ter contato com a pesquisa etnográfica e antropológica, Verger vai se tornando o “homem da imagem” (SOUTY, 2011, p. 13) e futuramente, um pesquisador.

Sua conduta dava indícios de que não se encaixava no padrão burguês: na infância, gostava mesmo era de brincar com as crianças de classe social menos favorecida (LE BOULER, 2002), além de não desejar seguir os costumes familiares. Frequentou o serviço militar e ajudou como pôde na empresa da família, que foi administrada pelos tios após a morte de seu pai. Mesmo agindo desta forma, não conseguiu se afastar dos “caminhos de uma vida burguesa não feita para ele, antes de percorrer o mundo como viajante infatigável” (LE

³ Traduzido do original: “Il y avait surtout un besoin d’affirmation de ne pas être le bon petit enfant que la famille avait voulu faire de moi. Je n’ai aucun reproche spécial à faire à ma famille, constituée de braves gens”.

⁴ Pierre Boucher, nascido em Paris em 29 de fevereiro de 1908, fotógrafo francês que contribuiu para consolidar o lugar na fotografia dentro da arte moderna.

BOULER, 2002, p. 47). Verger só decide sair de Paris quando se percebe sozinho depois do falecimento de sua mãe, última parente viva.

Decidido a buscar novos lugares e pessoas, partiu com uma câmera Rolleiflex como companheira. Isso só foi possível ao trocar um antigo verascópio⁵ e um taxifoto⁶, que ainda estavam na antiga gráfica da família, por uma câmera de segunda mão, que “empregava rolos de filmes com capacidade limitada a seis chapas quadradas de seis centímetros de lado” (VERGER, 2011, p. 12). Foi com ela que Verger fez uma viagem para Córsega, na Itália, onde cruzou mais de mil quilômetros a pé, e para a Rússia, em uma excursão organizada por uma agência de turismo. Neste primeiro momento, não tinha um estilo fotográfico definido, tinha um olhar um tanto desperço e fotografava o que lhe saltava aos olhos. Suas fotos captavam “[...] o veio da madeira, a espuma de uma onda vindo morrer na areia granulosa de uma praia, [...] uma rede de pesca [...], gotas de orvalho sobre um talo de erva, um canto de calçada asfaltada [...]” (VERGER, 2011, p. 12). Certo de que precisaria se aperfeiçoar, buscou “um olhar menos míope sobre o mundo nos anos que se seguiram” (VERGER, 2011, p. 12).

E sua primeira busca de aperfeiçoamento, com um destino pensado de forma um pouco mais séria, ainda sem um real propósito, foi o Taiti, depois de ter se encantando com o cenário de dois filmes que havia assistido. Embarcou para lá em dezembro de 1932 e trouxe muitas fotos – entre elas, a *Pesca de Arpão*, feita em Moorea, que até hoje é uma das fotos mais reconhecidas de Verger (MORIN, 2017). Permaneceu lá até janeiro de 1934, acampou, viveu na casa de habitantes locais e, junto do pintor suíço Eugène Huni, construiu sua própria choupana, que mesmo tendo ares rústicos, por dentro “tinha um ar limpo e ordenado [...]” (VERGER, 2011, p.28). Viver entre os nativos por um ano permitiu que expandisse seu olhar, enxergasse o outro e chegasse mais perto daquilo que se tornou sua linguagem fotográfica. No Taiti, fez seus primeiros retratos de pessoas possibilitando um olhar mais crítico às imagens que vinha fazendo. Mesmo estando em um cenário paradisíaco, a maior parte de suas fotografias contemplava pessoas.

O processo de mudança no olhar foi natural, e o que pode ter ajudado é que Verger era movido por algo maior, não tangível: ele queria se sentir livre no sentido literal da palavra. Preocupava-se com a sensação de que existia um vasto mundo (VERGER, 2011). Por este motivo, por algum tempo explorou e fotografou os lugares pelos quais passou sem ter a

⁵ Máquina fotográfica que, tendo duas objetivas, tira chapas duplas, as quais, olhadas simultaneamente em estereoscópio, são vistas sobrepostas, dando impressão de relevo.

⁶ “[...] engenhoso aparelho [...] utilizado para olhar frágeis diapositivos de vidro, [...] e que, em geral, extasiavam os amigos com o espantoso relevo obtido graças ao sistema estereoscópico dos aparelhos fotográficos [...]” (VERGER, 2011, p.12).

necessidade de realizar outro tipo de registro documental no que diz respeito à antropologia ou à etnografia, como ele escreve:

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 [...]. Procurava meu caminho fora da estrada traçada pela minha família e, por um momento, acreditei que conseguiria satisfazer minhas aspirações adotando uma linha de conduta e atividades ditadas por um movimento extremista, antiburguês” (VERGER, 2011, p. 15).

Sua primeira expedição lhe rendeu certa experiência e confiança, mas ele ainda não conseguia viver de sua produção fotográfica; sem dinheiro, retorna a Paris. Durante a longa viagem de volta, decide “[...] preparar o boneco de um primeiro álbum, a partir de suas fotos da Polinésia, que quis completar com as de objetos oceânicos do Museu de Etnografia do Trocadero” (MORIN, 2017, p. 15). É a partir deste contato com o vice-diretor do museu, Georges-Henri Rivière, que vai acabar, futuramente, fazendo parte do corpo de trabalho da instituição. Rivière indica Marc Chadourne⁷, para escrever o texto da publicação do álbum. Novos horizontes à vista: Chadourne convida Verger para fazer parte de uma expedição pelo mundo. Desta expedição, Verger traz “[...] cerca de 4 mil fotos e envia mais de 150 durante a viagem para ilustrar as reportagens [...]. Ao retornar, [é] encarregado, como voluntário, do laboratório fotográfico do museu [...]” (MORIN, 2017, p. 16).

Estar em um espaço de convivência com pessoas importantes da etnografia permitiu que Verger amadurecesse ainda mais seu trabalho e que, aos poucos, criasse sua própria identidade. Um nome importante nesta trajetória foi Alfred Métraux⁸. É ele quem dá a Verger a notícia que seu trabalho fotográfico não é apenas fotodocumental, mas, na verdade, etnográfico. A parceria com Métraux rende incentivo à atuação etnográfica de Verger, uma longa amizade com trabalhos e expedições juntos⁹. Verger fala sobre este fato: “Esse encontro teve uma influência muito grande em minha existência, pois soube por ele, com surpresa e deleite, que estava fazendo etnografia já há três anos” (VERGER apud MORIN, 2017, p. 16). É certo que seu papel como fotógrafo, antes de se entender, também, como etnógrafo, já tinha

⁷ Escritor francês, autor do romance *Vasco*, o qual Pierre Verger havia lido antes de partir para a Polinésia. Ele é quem indica Verger ao administrador do jornal *Paris-Soir* para realizar as imagens de sua expedição de volta ao mundo (MORIN, 2017).

⁸ Antropólogo de origem suíça formado em Paris. Especialista em povos da América Latina, do Haiti e da Ilha de Páscoa, sua obra perpassa várias áreas de conhecimento: história, arqueologia e etnografia.

⁹ Pierre Verger contará com grandes amigos no decorrer de sua vida, mas alguns deles foram pontuais para sua produção, como Alfred Métraux e Roger Bastide (ver subcapítulo 4.2.1)

certa relevância, mas Métraux dá a ele novas oportunidades, o ajudando a traçar um caminho profissional mais assertivo.

Verger possuía uma facilidade para se aproximar das pessoas, principalmente daquelas que fugiam do padrão burguês, do qual fez parte e sempre desejou se afastar. Este jeito de lidar com as pessoas diz muito sobre o seu método de trabalho, que futuramente vai se tornar característico de Verger e que, por essa razão, será tratada com mais atenção no decorrer deste trabalho. A etnografia serve como ferramenta para o trabalho de Pierre Verger justamente por sua postura com relação às pessoas. Se ela aparece como um resultado final é porque, na verdade, esteve presente em todo o processo, pois é uma ciência que estuda os povos, mas pelo ponto de vista dos seus costumes e da forma como pensam, agem e vivem. A vantagem para Verger era conseguir estar tão próximo sem ser invasivo, quando conseguia extrair imagens, histórias e dados para suas pesquisas com muita naturalidade. Embora haja autores que defendam que na relação estabelecida entre o pesquisador (antropólogo ou etnógrafo) e o sujeito não se deva virar um deles, conviver ou copiá-los. Os resultados de suas análises devem ser obtidos por meio de conversas regidas por imposições teóricas anteriormente estabelecidas, pois acredita-se que o resultado da pesquisa científica é dado com base nos atos, palavras e gestos dos outros povos. Geertz explica que:

como no estudo da cultura a análise penetra no próprio corpo do objeto, [...] os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um "nativo" faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura.) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são "algo construído", "algo modelado" — o sentido original *factio* — não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento. Construir descrições orientadas pelo ator [...] (GEERTZ, 1989, p. 11).

Geertz também defende que a cultura pode sim estar no local de onde se extrai dados ou informações com relação ao povo em questão, mas que a antropologia

existe no livro, no artigo, na conferência, na exposição do museu ou, como ocorre hoje, nos filmes. Convencer-se disso é compreender que a linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo é tão intracável na análise cultural como é na pintura. E este fato, por sua vez, parece ameaçar o *status* objetivo do conhecimento antropológico, sugerindo que sua fonte não é a realidade social, mas um artifício erudito (GEERTZ, 1989, p. 11).

Se por um lado, Pierre Verger não praticava a etnografia e a antropologia nos moldes mais ortodoxos possíveis, ele se valeu de uma análise participativa composta por uma relação social constituída por uma formulação anterior, que irá categorizar um encontro etnográfico. Esta perspectiva exige que os pesquisados aceitem o pesquisador em seu meio para daí então dar forma a sua tese (OLIVEIRA, 2000). Era assim que Verger trabalhava e talvez, mesmo

sem saber, desenvolveu sua própria maneira de aproximação. Ele se afeiçoava às pessoas, queria saber mais, tinha empatia no olhar e isso lhe abria caminhos, facilitando sua atuação enquanto fotógrafo e pesquisador. Caminhos que nos conduzirão ao longo desta pesquisa.

2.1 A FOTOGRAFIA COMO OBJETO AFETIVO

Sem imaginar que um dia seguiria mundo afora e o apresentaria às pessoas por meio de fotografias por ele feitas, Pierre Verger precisou trabalhar para moldar sua técnica e aperfeiçoar seu olhar. Não possuía em seu ambiente familiar referências artísticas, apenas aquelas pessoas que vez ou outra frequentavam sua casa ou nos grupos que ainda, de alguma maneira, participava, como naturistas, atores e artistas que, na época, estavam em evidência na capital francesa (LE BOULER, 2002) e pertenciam à sociedade que ele não aprovava. O trabalho destas pessoas, junto com os contatos que irá fazer dentro do Museu de Etnografia do Trocadero, mesmo que de maneira indireta, contarão para o aperfeiçoamento em seu olhar na sua fotografia, e esta, por sua vez, o levará ao caminho da pesquisa antropológica e etnográfica.

Verger não permaneceu fotografando durante toda sua vida, mas ela foi extremamente importante para a descoberta de um novo cenário profissional. Após suas duas primeiras viagens, parte para uma missão dando a volta ao mundo, no ano de 1934. O convite veio após mostrar o resultado de sua estadia na Polinésia Francesa, em que entre fotos de paisagens algumas delas já despontavam para um princípio etnográfico, apresentando costumes das pessoas da ilha, identificando um olhar mais afetado pela cultura local.

Ele não tinha um estilo fotográfico definido, mas começava ali a moldá-lo de uma maneira muito pessoal, alegando que, na verdade, não se preocupava com o que estava fotografando e que não possuía um método de trabalho particular (SOUTY, 2011) – questão a ser abordada com mais atenção no decorrer do trabalho.

Desde que saiu de Paris, em 1932, Verger dedicou parte da vida profissional à fotografia. A partir de 1960, quando encerrou seu último contrato para trabalhos fotográficos, com a revista *O Cruzeiro*, passa a se dedicar à pesquisa e, concomitantemente à escrita. Inicia profissionalmente com uma câmera Rolleiflex, equipamento com duas lentes frontais e que possui uma maneira peculiar de fotografar, exigindo que o fotógrafo veja o objeto a ser fotografado de cima para baixo, tendo a câmera geralmente na altura do peito. Este detalhe adiciona à fotografia de Pierre Verger uma outra questão que deve ser pontuada; praticamente

todas as fotos terão um enquadramento em *contra plongée*¹⁰, deixando o espectador abaixo do personagem/objeto, fazendo com que ele seja evidenciado na imagem e adicionando certa imponência ao elemento registrado. Verger comprou essa câmera de segunda mão e já era de um modelo mais antigo e que “empregava rolos de filmes com capacidade limitada a seis chapas quadradas de seis centímetros de lado” (VERGER, 2011, p. 12). Foi essa câmera que o acompanhou em sua viagem à Rússia e por quase dois anos na Polinésia – local em que começa a modificar a linguagem de suas imagens, passando a fotografar cada vez mais as pessoas e menos as paisagens. Nos primeiros dias no Taiti, fotografava de tudo e muitos detalhes, devido a

dois pares de lentes de aproximação que, adaptadas nas objetivas do aparelho, permitiam tirar fotografias de objetos colocados a cinquenta centímetros de uma e [...] trinta centímetros da outra. Fiquei seduzido pela extraordinária nitidez dos detalhes que sobressaíam nas fotos tiradas de tão curta distância, permitindo-me valorizar o contraste do rugoso e do liso [...]. Felizmente, meu gosto evoluiu e passei a dirigir um olhar menos míope sobre o mundo nos anos que se seguiram (VERGER, 2011, p. 12).

Seu retorno à Paris é marcado pelo convite para fazer parte da expedição ao redor do mundo com Marc Chadourne¹¹ realizada pelo jornal *Paris-Soir*, ainda no ano de 1934. Permaneceu na cidade por apenas três semanas antes de partir para a grande viagem, mas foi tempo suficiente para comprar “uma Rolleiflex mais moderna e adquirir roupas menos tropicais do que as que tinha trazido do Taiti” (VERGER, 2011, p. 33). A jornada durou um ano – de lá “trouxe cerca de 4 mil fotos e enviou mais de 150 durante a viagem para ilustrar as reportagens de Chadourne” (MORIN, 2017, p. 16). Algum tempo depois de seu retorno, quando vai buscar seu pagamento no jornal, é recebido sem grande entusiasmo pelo redator-chefe, Elie Richard. Verger estranha, mas se cala e vai embora. Meses depois, após ampliar uma parte das 4 mil imagens trazidas, decide ir mostrá-las a Elie. O redator-chefe as vê, gosta muito e então lhe questiona o motivo pelo qual, durante a viagem, havia enviado apenas as fotografias “ruins”. Verger se assusta e pede para ver as ampliações feitas a partir dos negativos que enviava e realmente comprova a má qualidade de suas imagens. Resultado de um serviço mal feito pelo departamento fotográfico do jornal. Inconformado e chamando o departamento de incompetente, solicita os negativos em questão e realiza, ele mesmo, novas

¹⁰ Contra plongée significa contra mergulho ou câmera baixa.

¹¹ Escritor francês, autor do romance *Vasco*, que Pierre Verger havia lido antes de partir para a Polinésia. Ele é quem indica Verger ao administrador do jornal *Paris-Soir* para realizar as imagens de sua expedição de volta ao mundo (MORIN, 2017).

ampliações e comprova a boa qualidade de seu trabalho, bem como as demais imagens que acabará de apresentar (VERGER, 2011).

Pierre Verger por ter crescido e até mesmo trabalhado por um período na gráfica de seu pai, entendia um pouco de ampliação, o que facilitou muito seu trabalho na fotografia (LE BOULER, 2002). Se para aprender a manusear a câmera e os princípios básicos contou com seu amigo Boucher, com relação à revelação e ampliação já possuía certo conhecimento. A revelação de seu trabalho, sempre que podia, gostava de acompanhar. Logo no início do documentário *Mensageiro entre dois Mundos*, um laboratorista conta que Verger era muito detalhista, queria que tudo aparecesse uniformemente na imagem e, por isso, gostava dos tons de cinza corretamente – a foto não poderia ser nem muito clara e nem muito escura. Conta, ainda, que Verger lhe ensinou um truque para deixar o contraste mais harmônico, criando uma espécie de máscara na imagem para bloquear a luz nas partes mais escuras ou sensíveis da foto, como o rosto, por exemplo.

Mesmo não tendo experiência na fotografia antes de se lançar ao mundo, ela passou a fazer parte de seus dias como uma ferramenta não só de trabalho, mas de aproximação com as pessoas. E estas, por sua vez, lhe abriam caminhos e oportunidades de trabalho. A relação de Pierre Verger com a fotografia “não se insere, [...], num quadro profissional rígido e coercivo. Ele nunca quis reduzir essa atividade livre e espontânea a um simples ganha pão” (SOUTY, 2011, p. 25). Se manteve fiel a este estilo de trabalho e esquecia de tudo quando estava fotografando, era como se ele desligasse sua racionalidade. Se preocupava apenas em apertar o disparador, perseguindo o momento; dizia que a hora para ver o que foi captado é na revelação: pois na hora do registro não há tempo para interpretar (SOUTY, 2011). Ele dirá a Souty, em uma entrevista pessoal¹², que por vezes a revelação fotográfica pode funcionar como um tipo de “descoberta de si mesmo”.

Essa maneira de se comportar diante da situação a ser registrada vai se repetir tanto em relação à fotografia quanto à pesquisa. Sua vida profissional será balizada, mesmo que de uma maneira distante, pela criação que recebeu nas escolas, por sua família burguesa parisiense e por seu jeito “livre” de compreender e levar a vida, como explica Souty:

[...] o desprendimento intelectual e o gosto por uma liberdade sem obrigações profissionais ou sociais condicionaram a qualidade e a originalidade de sua produção fotográfica (a fotografia “pelo inconsciente”) e também, num segundo momento, de suas pesquisas etnográficas (uma forma de etnologia que não segue um método preestabelecido) (SOUTY, 2011, p. 19).

¹² No livro *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático* (2011), Jérôme Souty não informa a data da entrevista da qual se refere na página 27, na edição em português.

Pierre Verger explica que:

consciente ou inconsciente, queria era fazer minhas fotos. Digo inconsciente, porque tem grande parte do inconsciente quando se faz uma foto. Você faz uma foto e não sabe por que. Depois, na ampliação descobre a coisa que viu sem ter tempo de interpretar [...] (VERGER, 2002, p. 11).

Mesmo tendo iniciado tardiamente na jornada da imagem e da pesquisa, não agia com pressa. E, por seguir seu próprio tempo, às vezes trocava seu trabalho por passagens para alçar novos destinos. Como fez na primeira vez que esteve na África, em 1935, ao aceitar de Oliver Glaenzer, chefe de um posto em Gao, no Sudeste Francês (atual Mali), uma passagem de ida e volta em um dos trens que circulavam entre a Argélia e o Níger, em troca de fotos destinadas à publicidade da empresa (VERGER, 2011, p. 88). Nesse primeiro contato com o continente africano, “ele jamais ouvira falar dos *orixá*¹³, nem da cultura dos iorubás. Pelo contrário, seu interesse de viajante e de fotógrafo não poderia se restringir aos limites do Sudão Francês [...]” (LE BOULER, 2002, p. 87).

O interesse pela cultura da África negra e o que há dela em solo brasileiro vai ser alimentado após ler sobre a Bahia no livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, e conhecer dois de seus grandes amigos e colaboradores: Alfred Métraux e Roger Bastide. Métraux, por conta de seu interesse pelos Voduns¹⁴ do Haiti, e Roger Bastide, pela paixão pelo sagrado que emanava de diversas religiões não ortodoxas, englobando temas que se tornaram objetos de pesquisa de Pierre Verger no futuro. É Bastide quem vai pontuar a inclinação do amigo fotógrafo ao lado mais antropológico com relação às imagens. Verger havia pesquisado a cultura africana a fundo, mas já sabia que vinha realizando um trabalho mais voltado à antropologia e à etnografia, mesmo que de maneira um tanto empírica, pois não possuía formação acadêmica para conhecer os processos de pesquisa em campo. “Verger [...] se tornou etnógrafo “por acaso” e sem querer” (SOUTY, 2011, p. 29), mas após seu contato com a cultura da África negra e afro-brasileira terá cada vez mais domínio da forma como trabalha e a defenderá de maneira muito eficiente após receber críticas.

Sobre sua estética fotográfica, além de ser balizada pela mecânica da Rolleiflex que usava, criando fotografias no formato 6x6, é preciso pontuar três questões: a predileção pelo preto e branco, a revelação com tons de cinza em evidência e a utilização de luz natural. De

¹³ Na obra de Le Boulter (2002), consta a palavra no singular, não no plural, como geralmente é usada para se referir ao grupo de orixás que compõem o candomblé.

¹⁴ Nome que designa cada uma das divindades, ancestrais míticos ou históricos, do povo fon, do antigo Daomé (LOPES, 2004, p. 678).

quase todo seu trabalho – cerca de 60 mil fotografias –, apenas 1.500 são coloridas¹⁵. Verger gostava de utilizar o preto e branco como ferramenta. Não apenas como forma de fortalecer a memória, que para ele se expressava melhor através do preto e branco, mas também porque gostava de realizar todo o processo de seu trabalho (captação, revelação e ampliação), o que com a fotografia em cores seria impossível. Tinha facilidade na captação da luz, gostava do jogo de contrastes e dos tons de cinza que se apresentavam posteriormente à revelação (SOUTY, 2011). No ano em que começou a fotografar, os filmes fotográficos coloridos eram novidade, além de caros; optou, então, por usar os negativos em preto e branco e foi desenvolvendo a sua maneira de capturar melhor a luz em cada imagem. Desta forma, a ausência de cor se tornou uma das características mais marcantes em seu trabalho. Souty explica que Verger “joga com a intensidade da luz tropical, utilizando a luz natural de forma direta; muitas de suas imagens jogam admiravelmente com o contraluz ou claro-escuro” (SOUTY, 2011, p. 124).

A questão da revelação, que é parte integral no processo de seu trabalho, entrega também seu posicionamento com relação ao enquadramento de suas imagens. Dizia não formatá-las anteriormente em sua mente, mirava e clicava, pois acreditava que a disposição dos elementos (pessoas ou objetos) ocupava seus espaços de forma natural e somente após o processo de revelação é que elas apareciam (NÓBREGA, ECHEVERRIA, 2002).

Além de um apreciador e criador de fotografias em preto e branco, Pierre Verger era um adepto da luz natural e fazia pouquíssimo uso de luz artificial. O *flash* passou a fazer parte de seu kit de trabalho apenas por necessidade, já que tinha restrições ao uso, pois considerava sua luz muito agressiva. O *flash* afastava o fotógrafo das pessoas, cegando-as e achatando-as ao fundo. Porém, foi obrigado a fazer uso dele em ambientes que não ofereciam boa qualidade de iluminação, como em rituais noturnos de candomblé e culto dos eguns realizados no Brasil. Outro fator que contribuía para o uso do equipamento era a falta de filmes de alta sensibilidade¹⁶. Mesmo após alguns avanços tecnológicos em objetivas e filmes fotográficos com sensibilidade mais apurada, Pierre Verger se mantém fiel ao mais simples: extraía o máximo da técnica que aprendeu e foi aprimorando com o passar dos anos (SOUTY, 2011). A estética propriamente dita não era sua preocupação; “Verger é mais um descobridor que inventor ou criador” (SOUTY, 2011, p. 62) com relação ao “fazer” fotografia.

¹⁵ Segundo o livro *Verger: um retrato em preto e branco*, escrito em 2002 por Cida Nóbrega e Regina Echeverria. Três imagens coloridas podem ser apreciadas nesta obra.

¹⁶ Medida que indica a sensibilidade do sensor da câmera à luz do ambiente.

Retomando seu longo caminho até chegar ao Brasil, local que o faz começar a mudar sua atuação profissional, viajou muito. Cobriu a guerra na China, em 1937, depois foi para Filipinas e Indochina. Em 1939 chega à Guatemala, após alguns meses no México, local onde foi roubado. Desce para o Equador, no período em que começa a 2ª Guerra Mundial, tendo que se apresentar ao consulado francês. Como havia sido roubado, estava sem sua carteira militar, o que “teve como resultado [seu] vaivém de consulado a consulado, do Equador para o Peru, depois para a Bolívia e dali [...] Brasil [...]” (VERGER, 2011, p. 180). Parte para Dacar e reencontra seu amigo Bernard Maupoil, pesquisador¹⁷ da adivinhação no Daomé. Verger já sabia de sua pesquisa, mas ainda não era um assunto que lhe convinha uma vida de dedicação. Na ocasião do reencontro, “conheceu Théodore Monod, diretor do Institut Français d’Áfrique Noire – IFAN, que oito anos mais tarde, [levará] Verger de volta à África e a descobrir [...], uma nova profissão [...]” (NÓBREGA, ECHEVERRIA, 2002, p. 133).

De Dacar, após ser dispensado de servir na guerra, segue para Argentina, Peru e Bolívia, últimos locais antes de chegar novamente ao Brasil, país que esteve rapidamente em 1940 por conta do vaivém com os consulados. Em 16 de abril de 1946, desce de Corumbá, no Mato Grosso, para São Paulo, passando ainda no Rio de Janeiro até seguir para a *Boa Terra*, “como Salvador era chamada à época” (LÜHNING, 1995, p. 13).

Já na Bahia, instalado no Hotel Chile, localizado no alto do Pelourinho, e empregado, começa a encontrar e cumprimentar as pessoas que Roger Bastide tinha lhe indicado. Faz amizades com Jorge Amado, Mário Cravo Júnior, Dorival Caymmi, entre outras personalidades, além de reencontrar Carybé¹⁸, seu amigo já dos tempos que esteve no Rio de Janeiro (NÓBREGA, ECHEVERRIA, 2002). Com alguns destes amigos e, também por conta das matérias que irá cobrir para *O Cruzeiro*, se aproxima dos costumes populares existentes no Brasil, em especial do Nordeste. Fará coberturas fotográficas fora do país também, mas a partir deste momento a cultura afro-brasileira, bem como as pessoas de pele negra, passam a ser um dos maiores interesses visuais de Pierre Verger. Ele mesmo explica:

Fui seduzido na Bahia pela presença de numerosos descendentes de africanos e por sua influência sobre a vida cotidiana desse lugar. Minha atenção era tão monopolizada por eles e pelos mulatos que, durante muito tempo, nem sonhei em apontar a minha Rolleiflex na direção de pessoas de cores mais anêmicas (VERGER, 2011, p. 270).

¹⁷ Bernard Maupoil, etnólogo francês, nascido em 17 de novembro de 1906 e morto em 15 de dezembro de 1944, no campo de concentração Hersbruck, na Baviera, aos 38 anos de idade. Escreveu *La géomancie à l'ancienne côte des esclaves*, traduzido e lançado em português em 2017 pela editora da USP.

¹⁸ Hector Julio Paride Bernabó, o pintor argentino Carybé (1911-1997).

Angela Lühning, em *Pierre Verger – Repórter Fotográfico*, aborda justamente a trajetória de Verger no fotojornalismo, em especial aqui no Brasil, e explica que “um dos maiores interesses de Verger concentrava-se em entender culturas étnicas e suas particularidades e contribuir para sua existência continuada” (LÜHNING, 2004, p. 15). Esse interesse torna sua relação com a imagem que produz cada vez mais íntima e afetiva, no que tange à ferramenta e ao elemento fotográfico. Em seus registros, “não há marcas do olhar frio, classificador e naturalista da antropologia” (SOUTY, 2011, p. 126) como forma de representar o outro dentro de uma esfera científica, que é o que ocorre quando um etnógrafo realiza uma pesquisa nos moldes mais tradicionais das ciências sociais, com “a necessidade de uma *distância* mínima que garanta ao investigador condições de *objetividade* em seu trabalho” (VELHO, 1997, p. 123).

O olhar mais humano que o não-etnógrafo¹⁹ exercia sobre as pessoas, primeiramente através de suas fotografias, diz muito sobre a forma como o meio lhe tocava. Ele “expressa a ideia de que a fotografia é menos uma técnica de registro de imagem que uma qualidade e uma capacidade do olhar de entrar em contato com o outro” (SOUTY, 2011, p. 62). Ele compreende que é necessário “levar em consideração a existência do outro para que ele mesmo exista”²⁰. Nóbrega e Echeverria dirão:

Ele queria ser mais um deles, não um branco no meio de negros, não um ser diferente e destoante, pessoa estranha de quem se desconfia. Tinha todo o tempo do mundo para conhecer a Bahia e fotografá-la a seu jeito chegando de mansinho, sem muito alarde, se misturando entre todos até o ponto de não ser mais notado e, assim, registrar seus flagrantes. A cidade e seu povo negro [...] (2002, p. 166).

O processo completo da realização do trabalho de Verger vai, junto de seu estilo despretencioso, dar ainda mais força a um método de trabalho movido “pelo inconsciente”, permitindo que o afeto seja o fio condutor entre o que vê e o que registra.

2.2 A ETNOGRAFIA COMO OBJETO AFETADO

Pierre Verger não abandona efetivamente a fotografia, seu percurso através da imagem é que o levou à atuação como pesquisador. Somente depois de conhecê-la e se permitir chegar próximo às pessoas por meio dela é que Verger vai descobrir a pesquisa. Há uma constante

¹⁹ Pierre Verger se tornará doutor pela Universidade Sorbonne, em Paris, em 1966, décadas depois de iniciar sua carreira como fotógrafo.

²⁰ Anotação em aula do curso Estudos Culturais, ministrado pela professora Dra. Ana Carolina Cernicchiaro, no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

nesse traçado através da importância que vai conferindo aos assuntos que fotografa. Angela Lühning pontua que Verger:

[a]cumulou durante suas andanças [...] 62.000 negativos, resultado de sua atividade principal de fotógrafo e dedicou-se a esta forma de compreender o mundo quase que exclusivamente até os anos 50, quando tacitamente começou a perceber e expressar o diferente também através da descrição pela palavra e não somente pela imagem (LÜHNING, 2002, p. 202).

Mesmo antes de iniciar suas escritas, mesmo que de maneira breve, Verger já delimita um assunto para sua fotografia. Em partes pelo seu emprego como fotojornalista, que teve início ao chegar ao Brasil e trabalhar para *O Cruzeiro*. Essa preocupação com o que será fotografado, aponta para a mudança de comportamento lá do início de sua carreira, em sua segunda viagem, quando, sem critérios pré-estabelecidos, fotografava de tudo um pouco. Uma espécie de resignificação da imagem e do olhar em sua trajetória profissional, alimentada por um estilo desprendido e acessível, pronto para o *novo*. É provável que ele não tivesse sido o pesquisador que se tornou caso não tivesse passado antes pela fotografia e, através dela, passado por todos os lugares onde esteve. Todo o seu trabalho em busca de aprimoramento para suas imagens moldou, de certa maneira, a forma como enxergava o meio. É “o olho do fotógrafo viajante [que] alimenta o olho do etnólogo” (SOUTY, 2011, p. 95); por este motivo, todo o movimento antes exercido por Pierre Verger foi de suma importância.

Rita de Cássia Alves Oliveira explica no texto de abertura da obra *Antropologia Visual* (MATHIAS, 2016) que a:

etnografia é uma ferramenta de pesquisa social e cultural que busca conhecer e descrever a cultura e diversidade de determinada localidade [...] por meio da convivência prolongada, da observação participante, da imersão no universo cultural investigado e do olhar atento e sensível aos detalhes desse cotidiano e sociabilidade. Aponta para um envolvimento pessoal do pesquisador com essas pessoas e grupos, mas com certo “olhar estrangeiro” (MATHIAS, 2016, p. 11).

É pelo “olhar estrangeiro” que se seguirá o caminho de Verger antes mesmo de ele ter a tão cobrada²¹ formação adequada para se lançar ao mundo da pesquisa, mesmo que depois venha a se tornar babalaô e um nome sempre lembrado dentro do candomblé, fazendo com que a questão do *ser estrangeiro* fique praticamente restrito à cor de sua pele²². Continuando na ideia colocada por Rita de Cássia, olhando a pesquisa etnográfica no viés mais próximo ao

²¹ Pierre Verger será cobrado, desde o início de sua vida na pesquisa antropológica e etnográfica, pelo fato de não ter formação acadêmica adequada para realizar tal função. Mas no ano de 1968 defenderá sua tese *Fluxo e Refluxo*, no terceiro ciclo, para a Universidade Sorbonne, em Paris.

²² Ver subcapítulo 4.2.4 – Um novo Verger, renascido como Fatumbi.

objeto, sem exigir que o pesquisador/antropólogo/etnógrafo permaneça distante, como já vimos anteriormente, torna efetivo o “espírito livre e disponível [do] etnólogo autodidata, sem diploma [...] ou carreira universitária” (SOUTY, 2011, p. 44). A proximidade com as pessoas foi um ponto primordial na transformação pessoal e profissional de Pierre Verger, que se inicia efetivamente na chegada a Salvador e com seu contato com os negros. Tudo de maneira natural e movida pela necessidade de pertencimento, algo que Verger, até então, não havia experimentado com eficiência. Ele diz:

Fiquei muito impressionado pela beleza das cerimônias que vi na Bahia [...]. Gostei de viver naquele mundo do candomblé, não por simples curiosidade, mas porque, além de simpatia que sentia pelos descendentes de africanos, não era insensível ao papel desempenhado por essa religião para manter sua identidade e sua fé (VERGER, 2011, p. 273).

O respeito desempenhado pelo fotógrafo era primordial para conseguir um contato mais próximo com as pessoas, que acontecia de uma maneira relativamente natural. Em alguns lugares, por exemplo, seu conhecimento com os orixás/voduns ou seus colares de contas brancas e azuis²³, denominando sua filiação a Xangô, abriram portas e permitiram que se aproximasse de alguns grupos étnicos, como ele mesmo conta: “Passei a maior parte do tempo [...] em Abomé, capital do antigo reino do Daomé. Os nomes dos voduns, anotados em São Luís do Maranhão operaram maravilhas” (VERGER, 2011, p. 282). E ainda sobre o assunto, Souty (2011) explica que tanto o fotógrafo quanto o pesquisador eram movidos pelo “desejo de empatia” e que ele soube, por meio desse estilo próprio, cativar as pessoas. Ele trabalhava da maneira mais discreta possível, evitava criar situações pelas quais também não gostaria de passar.

Conforme explica José Reginaldo Santos Gonçalves, no texto de abertura da obra *A Experiência Etnográfica*, a postura de Pierre Verger diante dos povos que pesquisou nada tinha a ver com as “relações de poder entre etnógrafos e nativos” (CLIFFORD, 1998, p. 11) ao se referir às experiências das relações estabelecidas nos campos de pesquisa pelos antropólogos e etnógrafos. Verger realmente não via o *outro* com superioridade e não seguia parâmetros pré-estabelecidos nos métodos etnográficos, além de não desejar que sua experiência de campo fosse constituída como um “rito de passagem” entre sua atuação na fotografia e a pesquisa (SOUTY, 2011).

Somente após a derrubada do período de descolonizações, entre os anos 1950 e 1960, é que a concepção de relação de dominação por parte do campo etnográfico será abandonada,

²³ Pierre Verger é iniciado no candomblé pelas mãos de Mãe Senhora, em Salvador, no ano de 1948.

mas sua representação e seus moldes permaneceram por algum tempo, vendo o campo etnográfico como um laboratório fechado (SOUTY, 2011). O autor complementa a esse respeito: “Verger posicionou-se como aluno e não como professor. Entrou na escola daqueles com [quem] conviveu” (SOUTY, 2011, p. 79).

Verger dirá a Emmanuel Garrigues, em entrevista ocorrida em 1991:

Sejamos honestos, a etnografia me interessa apenas moderadamente. Não gosto de estudar pessoas como se fossem besouros ou plantas exóticas. O que eu gosto, quando viajo, é viver com as pessoas e vê-las viver de uma maneira diferente da minha, porque estou interessado por aquilo que não sou eu, ou por aquilo que sou nos outros²⁴ (GARRIGUES, 1991, p. 71)

Para Lühning:

[...] o interesse principal [dele] era a compreensão do modo de vida das pessoas e das manifestações culturais, buscando e encontrando caminhos diferentes para questões sempre iguais: o entendimento de culturas próprias, diferentes umas das outras, cada uma com a sua identidade particular e única” (LÜHNING, 2002, p. 202).

Esta observação nos mostra que a intenção de Verger estava longe de ser pesquisador ou doutor em qualquer que fosse a área. A questão mais ampla estava em pertencer, de ser afetado e afetar, sempre conversando com a experiência que se prôpos intuitivamente quando, por meio de sua iniciação no candomblé²⁵, passa a *ser um deles*. Já não faz mais sentido desejar se manter distante e frio. Ele até poderia transparecer essa essência, por conta de sua origem de francês-burguês, mas como parafraseou Gaudenzi, se valendo das palavras de Jorge Amado: “Pierre Verger era um baiano fundamental” (GAUDENZI, 2002, p. 21), o colocando assim, por vezes, mais baiano que baianos de berço.

Ainda sobre sua atuação sem formação adequada, contrariando o que defendeu Rita de Cássia, dirá Clifford que o “trabalho de campo intensivo, *realizado por especialistas treinados na universidade*²⁶, emergiu como fonte privilegiada e legitimada de dados sobre povos exóticos” (CLIFFORD, 1998, p. 21), mas reforça também, que não há “dominância” de um só método de pesquisa a ser realizada em campo, favorecendo/legitimando assim a ideia/postura de Pierre Verger dentro da etnografia

²⁴ Tradução do original: Soyons franc, l’ethnographie ne m’intéresse que modérément. Je n’aime pas étudier les gens comme s’il s’agissait de coléoptères ou de plantes exotiques. Ce que j’aime lorsque je voyage, c’est de vivre avec les gens et de les voir vivre d’une façon différente de la mienne, car j’étais intéressé par ce qui n’était pas moi ou encore pas ce qui était moi chez les autres.

²⁵ Ver sub-capítulo 4.2.4 – Um novo Verger, renascido como Fatumbi.

²⁶ Grifo do autor.

A relação dele com o meio e a maneira como trabalha e desenvolve suas pesquisas, se aproxima muito ao que diz Moutinho:

A experiência vivida junto de grupos humanos exteriores ao meio ambiente habitual do etnólogo é com efeito um acontecimento que envolve em geral todas as capacidades do indivíduo. [...] Como tal a experiência etnológica não pode ser uma passagem superficial; a experiência etnológica é antes de tudo uma atitude face ao mundo em que vivemos. Por isso é inevitavelmente uma atitude política (MOUTINHO, 1980, p. 14).

O que é plausível, além de todo o trabalho realizado, é que Pierre Verger se manteve fiel à forma como vivia do início ao fim, pois “sempre preferiu sua vida a sua obra” (SOUTY, 2011, p. 44). Sua vida íntima era *afetada* por sua pesquisa, sem ter a necessidade de realizar um tipo de “jogo duplo” do pesquisador que leva uma vida dividida entre a carreira, com a experiência de campo, e a vida pessoal. Souty explica que “Verger praticou uma etnografia livre e pessoal, amplamente independente das insituições de pesquisa, e só tardiamente prestou contas de seu trabalho (SOUTY, 2011, p. 44).

A vontade de explorar e conhecer cada vez mais sobre a cultura da África negra e afro-brasileira, o tornou um exímio conhecedor no assunto, tudo de maneira muito livre acadêmica e pessoalmente. A motivação maior de seu trabalho, segundo Lühning (1999), é o interesse essencial que nutria pelo ser humano. A presença do outro não é parte integrante em seu processo de pesquisa, ele é o início, dada é sua capacidade de conexão com as pessoas. Sobre esse aspecto, além de observar seu método de trabalho, Gilberto Freyre pontua:

esta outra singularidade: a de saber juntar a simpatia pelos assuntos que estuda, a capacidade de considerá-los com a distância necessária à objetividade científica. Ao que se deve acrescentar ainda outra condição, rara em etnólogos e antrólogos profissionais: a de ser Pierre Verger um homem livre. Livre de compromissos rigidamente acadêmicos. Livre de ligações burocraticamente universitárias. Livre de obrigações para com esta ou aquela ortodoxia científica. Daí a frescura de suas páginas de divulgador e, às vezes, revelador de culturas exóticas. Daí o seu encanto artístico que, nas suas fotografias, se junta à exatidão - exatidão que lhes dá categoria de documentos científicos - sem os prejudicar ou comprometer - (FREYRE, 1954, p. 24)

Mesmo que seu método possa ser questionado, ele foi eficaz. E Verger o defenderá ao dizer que *não possuía um método de trabalho*, mas, sim, método-experiência-afeto, como defende-se nesta pesquisa. Entende-se, assim, que a forma do desdobramento de suas pesquisas se dava por conta da maneira como tratava o outro. Sobre isso, Lühning afirma:

A convivência com as pessoas nos mais diversos lugares lhe deu, de certa forma, uma legitimação para falar sobre tudo aquilo que durante muito tempo presenciou e pacientemente observou e sempre registrou com a intuição sensível (LÜHNING, 2002, p. 202).

A iniciação de Verger no candomblé afeta a aproximação com as pessoas e suas pesquisas. Já nas primeiras etapas no Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, Verger percebe que é no coletivo que a vida acontece no terreiro, adotando para si essa “regra”. Souty explica que Verger:

utilizou a experiência iniciática como método de pesquisa. A empatia pelo outro e a simpatia intuitiva que aplica em suas pesquisas impedem-no de praticar o que chama de “sociologia de especialista”, austera e fechada (SOUTY, 2011, p. 72).

Sua dupla atuação entre fotografia e pesquisa, mesmo que após alguns anos deixe de fotografar, permitiu que realizasse o trabalho completo, desde imagem até o texto. Algo que de início não lhe agradava muito, mas por ter ido à África custeado por uma bolsa de estudos recebida pelo IFAN, sob a direção de Theodóre Monod, teve que transformar o que viu em palavras, embora já tivesse enviado mais de 2.000 imagens do continente. Em entrevista a Emmanuel Garrigues, Verger conta:

Theodore Monod então pediu para escrever o que eu podia observar. Respondi que era difícil, que não escrevia, que era essencialmente um fotógrafo. (Eu já tinha dado 2.000 imagens e 1.000 a cada ano). Mas Monod insistiu, dizendo que não era suficiente²⁷ (GARRIGUES, 1991, p. 174)

Mesmo a contra gosto, escreveu e se forçou a fazer isso constantemente, para dar conta de todos os dados que colhia pelas cidades que percorria. Embora tivesse sido um processo que lhe rendeu conflitos internos e sentimentos de incertezas, aos poucos esta ocupação passa também a fazer parte de sua personalidade, explica Lühning (2002).

O interesse de Verger pela cultura africana o levou a ser um mensageiro entre o Brasil e África, costurando a história da diáspora, indo e vindo, realizando um trabalho minucioso após encontrar “por acaso, um registro contendo 112 cópias de cartas enviadas [...] por um negreiro chamado José Francisco dos Santos, o ‘Alfaiate’” (VERGER, 2002, p. 23). Nestes registros, Verger perceberá a frieza utilizada por este homem, que após sair da Bahia, local que exercia a função de alfaiate, e se instalar na costa africana, enviou milhares de escravos ao Brasil, marcados a ferro acima do umbigo ou sob o seio esquerdo. Esta pesquisa, que durou quase vinte anos, se tornou sua tese de doutorado, mesmo que tenha deixado os estudos regulares aos 17 anos. Intitulada *Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos dos séculos XVII a XIX*, foi defendida em 1968, na

²⁷ Tradução do original: Theodóre Monod au’x alors demandé de rédiger ce que j’avais pu observer. j’ ai répondu que c’était difficile, que je n’écrivais pas, que j’étais essentiellement photographe. (J’avais déjà donné 2.000 clichés, j’en donnais 1.000 chaque année). Mais Monod insista, disant que cela ne suffirait pas.

Universidade Sorbonne, em Paris, e permitiu que o pesquisador *sem método pré-estabelecido de trabalho*, fosse agora um doutor e mensageiro entre os dois continentes.

Verger se lançou em uma busca constante por respostas e novas descobertas, seja através da fotografia ou da pesquisa, seja em Salvador ou na África. Por essa busca, percebe-se que não havia nada de errado com a forma como trabalhou e pontuou sua dupla atuação profissional. A fotografia serve para Verger de caminho até o outro – assim, passa a gostar ainda mais do que faz porque ela o leva às pessoas que, através de seus lugares, lhe causam pertencimento. A etnografia não lhe chega apenas como uma ferramenta, mas como uma possibilidade de afeto e transformação do que ainda é apenas teórico e será, futuramente, sentido.

2.2.1 DIÁLOGOS ENTRE AMIGOS – VERGER & BASTIDE

Algumas amizades costumam ter papel fundamental em determinada fase da vida das pessoas e quase sempre acontecem sem se esperar. O encontro entre Pierre Verger e Roger Bastide reforça essa ideia afetiva. Duas personalidades francesas muito diferentes entre si que foram se encontrar em terras brasileiras e dar vida a uma das amizades mais duradouras e colaborativas nas questões antropológicas, etnográficas e culturais sobre os costumes da África negra no próprio continente africano e no Brasil.

Uma troca intensa que durou quase trinta anos (1947 a 1974) e contribuiu para inúmeros estudos e na difusão de conhecimento sobre diversas práticas das culturas africana e afro-brasileira, por muito tempo subjulgadas. O entusiasmo pelo qual Bastide falou da África negra e da influência que ela imprime no Brasil, principalmente na região Nordeste, chegou a Verger como um verdadeiro presente. Os dois se conheceram em São Paulo no ano de 1946, data oficial²⁸ da chegada de Pierre Verger ao Brasil. Foi em meio a um passeio nas ruas da cidade que Bastide lhe falou com alegria de sua recente²⁹ viagem à Bahia, além de lhe passar alguns contatos que Verger deveria saudar em seu nome. Verger conta:

²⁸ “Pierre Verger, [...], após viagens extensas pelo mundo, chegou à América Latina, tendo passado primeiramente no Brasil – em fevereiro de 1940, em São Paulo, e, mais tarde no Rio de Janeiro [...]. Em meados de março de 1940, na qualidade de cidadão francês, Verger foi mobilizado para a Segunda Guerra Mundial, seguindo para Dakar [...]” (LÜHNING, 2002, p. 11).

²⁹ “Em 1944 Bastide já tinha realizado a sua primeira pesquisa de campo em viagem pelo Nordeste brasileiro, que resultou na publicação de *Imagens do Nordeste Místico*. Esse livro emblemático foi lançado primeiro em português e, apenas muitos anos depois, em francês” (LÜHNING, 2012, p. 130).

Foi ele [Roger Bastide] o primeiro a me ressaltar a importância africana na Bahia da qual eu já tivera algumas noções ao ler uma tradução francesa do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado (VERGER, 2011, p. 268).

Embora ambos sejam franceses, eles eram muito diferentes. Roger Bastide, nascido em abril de 1898, nas montanhas de Cévennes, a seiscentos quilômetros de Paris, foi filho único de uma família protestante e educado nos moldes luteranos. Teve um pai cuja função era a de professor primário, o que lhe serviu de exemplo profissional mais tarde. Por meio de bolsas recebidas, completou seus estudos e se formou no curso superior, se tornou professor de filosofia muito cedo, lecionando em diversas cidades do interior da França. Foi em uma destas cidades que conheceu sua futura esposa, com quem teve duas filhas, Suzanne e Christiane e permaneceu até o final da vida. Uma das características mais marcantes do jovem professor é que desde criança já demonstrava curiosidade pelas questões do sagrado, tinha verdadeira admiração pelo místico que envolve diversas religiões, como as religiões africanas. Tinha verdadeira adoração por histórias de feitiçaria e bruxas (MORIN, 2017).

No ano de 1938, Bastide vem para o Brasil para ocupar o cargo de professor de Sociologia no Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP), que até então era ocupada pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (NÓBREGA, ECHEVERRIA, 2002). Morin (2017) lembra que, além de lecionar na universidade, Roger tinha a intenção de se aproximar da cultura africana existente no Brasil e realizar pesquisas de campo para esclarecer uma parte que fosse de suas inquietações sobre os fenômenos místicos. Já havia lançado dois livros com temas ligados ao misticismo: *Les problèmes de la vie mystique* (1931) e *Éléments de sociologie religieuse* (1935).

A França onde viveu e trabalhou se mostrou um tanto provinciana: a São Paulo que o recebeu estava em transformação, com uma cena intelectual movimentada. Junto aos artistas, poetas, arquitetos e demais professores da universidade, passou a consumir obras de autores nacionais e entendeu que “precisava modificar os conceitos rígidos aprendidos na Europa para compreender as contradições brasileiras” (MORIN, 2017, p. 13).

Seu interesse pela literatura brasileira fez com que escrevesse mais de cem artigos sobre o tema, além dos trabalhos realizados sobre o misticismo religioso, que vai seguir concomitantemente com outras pesquisas e funções que exerceu dentro e fora da universidade (MORIN, 2017). O fato de ser professor limitava suas possibilidades na hora de realizar pesquisas de campo, uma das frustrações em sua vida, pois defendia a ideia que um sociólogo/pesquisador deveria ter contato para intuir uma simpatia verdadeira, ser tocado por aquilo que pesquisava. Em várias das cartas que os amigos trocaram durante os 27 anos de

amizade, Bastide se lamenta por não poder estar junto de Verger, de pesquisar, de poder sentir a felicidade e de fazer parte daqueles momentos de descobertas sobre assuntos que mexiam com seus pensamentos. Sua alma e mente eram livres, mas seu corpo precisava cumprir as exigências presenciais do universo acadêmico.

Se o seu corpo era obrigado a permanecer no mesmo lugar, sua paixão pelo tema da África negra serviu como grande impulso para que Verger fosse cada vez mais longe nos assuntos das culturas com as quais teve contato já em 1935 e 1936³⁰. Bastide se tornou seu grande amigo e incentivador, desde a pesquisa até a escrita. Roger não desiste de conduzir Verger aos caminhos da produção de um material próprio, unindo as imagens que o fotógrafo produzia às percepções que o etnógrafo e pesquisador absorvia em meio ao campo de pesquisa.

Em contrapartida, se Bastide tinha as obrigações que a universidade lhe impunha, Verger, desde que saiu de sua terra natal em 1932, foi para nunca mais voltar efetivamente. O que deixava Verger contente era estar próximo de pessoas que não faziam parte de seu meio social burguês. Esse fato fez toda diferença em seu futuro, quando acessou outros países, pessoas e culturas (LE BOULER, 2002). Mesmo não se sentindo parte daquela cena burguesa na qual sua família se inseria, buscava de alguma maneira fazer parte dela, pois tinha receio de desapontar sua mãe, uma mulher totalmente dedicada aos afazeres domésticos e sociais de seu conjunto familiar. Mas, por uma infelicidade, Verger fica só após perder pai, irmãos e, por fim, sua mãe, em 1932 - ano que marca seu trigéssimo aniversário, seu início na fotografia, (aprendida com o amigo e fotógrafo Pierre Boucher) e suas duas primeiras viagens: Rússia e Taiti (MORIN, 2017).

Entre receios e ansiedades, Verger inicia uma longa jornada que o levará a caminhos distantes e inimagináveis que vão lhe transformar em muito mais que um fotógrafo. Pierre Verger se torna etnógrafo, pesquisador e doutor pela Sorbonne – muito por influência do seu encontro com Roger Bastide, quatorze anos após sua saída definitiva da França.

Uma amizade marcada pela produção de artigos científicos, colaborações visuais e de pesquisas mútuas que vão fortalecer o interesse que Bastide nutria pelo sagrado desde muito cedo e a curiosidade por um mundo novo que transformou Verger em um homem tão singular. Sua maneira de fotografar já pendia para a etnografia³¹ e seu olhar era sempre, de

³⁰ “Em suas primeiras viagens, Verger interessa-se particularmente pelos povos autóctones. No norte da África e na África negra (1935-1936), fotografa diferentes grupos étnicos: tuaregue, songai, bambara, bobo, somba, tangueta” (SOTY, 2011, 97).

³¹ Pontuada por seu outro grande amigo e incentivador, Alfred Metraux.

alguma maneira, tocado por pessoas e culturas que nada tinham a ver com as referências que recebeu em seu meio familiar. Morin pontua:

[Pierre Verger] percorria o mundo com uma Rolleiflex pendurada no pescoço em busca de alteridade. Tinha se tornado muito sensível à diversidade cultural, em particular a das minorias étnicas. Suas imagens demonstram uma grande curiosidade etnográfica e ilustram os modos de vida dos povos visitados. Refletem uma certa empatia por esses homens e mulheres fotografados (MORIN, 2017, p. 17).

O interesse que Verger vinha registrando em suas fotografias, ainda em terras andinas durante os anos de 1942 a 1946, antes de retornar ao Brasil, com relação à cultura local, esbarrava na questão de serem povos muito reservados, como ele mesmo pontua: “Já assinalei o quanto os índios dos Andes tinham me parecido reservados e pouco levados a efusões” (VERGER, 2011, p. 206). Este fato, atrelado à vontade de retornar ao Brasil, faz com que no dia 13 de abril de 1946 ele chegue a Corumbá, no Mato Grosso do Sul, e de lá se desloque até São Paulo, local de encontro com Roger Bastide (VERGER, 2011).

No encontro com Bastide, Verger se encanta com as notícias dadas por ele sobre a Bahia. Após a longa conversa, Verger retorna ao Rio de Janeiro, como descreve: “Retomei o trem para o Rio de Janeiro, onde fiquei aproximadamente três meses antes de poder continuar minha viagem para a Bahia” (VERGER, 2011, p. 268). Para permanecer no país, Pierre passa a trabalhar na revista *O Cruzeiro*, ocupação que garante seu visto permanente no Brasil e possibilita a sua ida a Salvador.

As próximas três décadas serão marcadas por incansáveis parcerias e troca de correspondências³² que podem até parecer técnicas e intimistas demais, por abordarem as pesquisas por eles realizadas, tanto na esfera individual como também em conjunto (LÜHNING, 2012), mas havia muito afeto entre os dois amigos, que nem sempre se sobressaía ao estilo francês de ambos. O fato de Pierre Verger chegar à Bahia vai permitir que se aproxime dos elementos de estudo de Bastide e ajudar a “corrigir” certas questões levantadas pelo sociólogo na obra *Imagens do Nordeste Místico* (1945) e estreitar ainda mais os laços de amizade e trabalho entre os dois pesquisadores.

O livro escrito por Angela Lühning, em 2002, *Verger | Bastide. Dimensões de uma amizade*, apresenta diversos artigos feitos pelos dois amigos. Ele é composto de duas maneiras: a) textos escritos por Bastide e fotos de Verger e b) textos e fotografias de Verger. Uma pequena amostra do que foram os anos dedicados a um assunto tão importante e levado tão a sério. As questões culturais africanas e afro-brasileiras, com destaque especial para as

³² “[Ao todo] São 225 cartas, das quais 117 são de Roger Bastide e 108 de Pierre Verger” (MORIN, 2017, p.11).

temáticas religiosas, renderam trabalhos que nem sempre foram publicados em vida, mas que seguem nos trazendo dados muito ricos sobre as experiências e percepções que tiveram tanto na África como no Brasil.

Verger e Bastide foram iniciados no candomblé no mesmo terreiro e pela mesma mãe de santo, Mãe Senhora, ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, e saíram consagrados filhos do mesmo orixá³³: Xangô³⁴. Verger, iniciado no ano de 1948, dois anos após sua chegada à cidade, e Bastide em uma das poucas visitas que fez a Verger, no ano de 1951 (MORIN, 2017). Além das longas trocas sobre o candomblé, Bastide desejava estar junto de Pierre durante uma de suas viagens de pesquisa, queria conhecer as pessoas, conversar, aprender de perto aquilo que lia ou pedia a Verger para confirmar em campo e transformava em artigos³⁵. E demorou alguns anos para que a expedição acontecesse, mas conseguiram realizá-la.

Em 1958, eles se encontram em Porto Novo, na África, e passam três meses imersos entre as diversas etnias existentes na região. Com relação às percepções sobre a viagem, esperava-se que Bastide produzisse um vasto material sobre essa imersão tão desejada desde sempre por ele, mas como diz Lühning:

O assunto da viagem de Bastide à África tem sido até hoje pouco tematizado ou até mesmo passado despercebido. [...] Pelo fato de não existir nenhum material publicado pelo próprio viajante, além do material incluído neste volume³⁶ e de anotações não editadas, só existem as lembranças e as informações prestadas por Verger, que foi a pessoa-chave para que essa viagem se realizasse. [...] As impressões de diversos [dos] lugares visitados e dos assuntos vividos pessoalmente por Bastide transformaram-se imediatamente em textos, criados em colaboração com Verger, tendo ambos já experimentado a parceria em momentos anteriores (LÜHNING, 2002, p. 21).

A viagem serviu como uma espécie de troca de impressões sobre a mesma África negra da qual falaram com entusiasmo ao se conhecerem em São Paulo, mas agora com outro ponto de vista. Verger aproveitou a estada de Bastide para mostrar a forte influência do Brasil no antigo reino do Daomé, atual Benin, e na Nigéria (MORIN, 2017). Resultado da pesquisa

³³ “Na tradição iorubana, cada uma das entidades sobrenaturais, forças da natureza emanadas de Olorum ou Olofin, que guiam a consciência dos seres vivos e protegem as atividades de manutenção da comunidade. Algumas vezes representando ancestrais divinizados, os orixás manifestam-se através do que o povo de santo denomina “qualidades” [...]” (LOPES, 2004, p. 499).

³⁴ “Grande e poderoso orixá iorubano, senhor do raio e do trovão. [...] divindade superior, tendo participado da Criação como controlador da atmosfera. [...] Seus raios (edun ará) são pedras que as pessoas recolhem para ser guardadas em seus assentamentos como símbolos que representam a presença do orixá” (LOPES, 2004, p. 687).

³⁵ Bastide responde a Verger: “Sua carta de 18 de dezembro me encantou. E eu me permiti tirar dela um pequeno artigo: o Brasil continua em terra francesa... que vou dar a um jornal” (MORIN, 2017, p. 117).

³⁶No livro *Verger | Bastide. Dimensões de uma amizade* (LÜHNING, 2002).

que ele já fazia sobre os *retornados*³⁷ que mais tarde, com sua tese na Sorbonne, tendo Bastide como um de seus orientadores, vai apresentar em sua primeira grande obra: *Fluxo e Refluxo*³⁸.

A não publicação de um material denso sobre a viagem dos amigos por parte de Bastide pode ser entendida devido ao volume de funções que exercia. No entanto, ele seguia acompanhando e publicando diversos estudos e artigos em conjunto com Verger durante os anos³⁹. Além da escrita em conjunto, auxiliava Verger com contatos de editores e editoras que conhecia para poderem lançar novas publicações.

O professor, comprometido com os compromissos acadêmicos e burocráticos, retorna à África quatro vezes após a expedição em conjunto, mas todas as vezes foram para cumprir presenças e apresentações em colóquios e congressos. O tempo dedicado de Bastide às funções que exercia era motivo de certa inveja de Verger: ele desejava ter tempo e liberdade para poder se deslocar mais e mais, assunto recorrente nas cartas que enviava a Pierre. Como fica evidente já na segunda correspondência após o retorno da viagem em conjunto: “Tenho evocado você frequentemente desde minha chegada, com ciúme, você vai me desculpar; mas você vai me contar longamente a festa dos Gêmeos; será apesar de tudo um pouco como se eu estivesse presente [...]” (BASTIDE, 2017, p. 139).

Para Bastide, o fato de não poder estar próximo dos festejos e rituais, podendo só ler sobre eles em livros ou nas cartas de Verger, faz com que ele sempre lembre o amigo de que gostaria de estar junto dele. Porém, mesmo tendo estado longe fisicamente, deixou uma das obras mais lembradas até hoje quando se fala em candomblé. O livro *O Candomblé da Bahia* é uma de suas obras mais referenciadas ao se pesquisar sobre a religião afro-brasileira.

Os anos passaram e ambos seguiram suas pesquisas e caminhos. Verger vai expandir cada vez mais sua atuação no campo de pesquisa e começa a se interessar também pelas

³⁷ Na introdução à edição brasileira de 1987, Verger escreve: “O que procuro mostrar aqui, fundamentalmente, são as conexões e influências recíprocas, sutis ou declaradas, que se desenvolveram entre as duas regiões [...]. Espero ser esse livro capaz de transmitir a impressão de unidade que tanto me surpreendia, em minhas frequentes idas e vindas entre a Bahia e o antigo Daomé, na medida em que muito me impressionava encontrar numa margem do Atlântico, coisas familiares e semelhantes àquilo que existia do outro lado” (VERGER, 2002, p. 23).

³⁸ *Fluxo e Refluxo. Do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de todos os santos dos séculos XVII a XIX*, apresentada em 1966, como sua tese na Sorbonne, e lançada depois em 1968.

³⁹ Somente sobre a viagem em conjunto eles “escreveram juntos sete textos ilustrados com fotos para *O Cruzeiro* e para revistas científicas. Esses artigos foram reunidos e publicados em 2002 por Angela Lühning, que retrata com muita precisão, dia após dia, o conjunto da estada com mapa dos lugares visitados” (MORIN, 2017, p. 20).

plantas utilizadas nos rituais de iniciação do candomblé, iniciando a sua investigação na botânica iorubá⁴⁰.

Em onze de abril de 1974, Verger escreve a última carta a Roger, que nunca será lida, pois seu grande amigo acabara de falecer em Paris, para onde retornou definitivamente no ano de 1954. As correspondências trocadas ao longo de quase três décadas de amizade nos revelam pesquisadores entusiasmados por seus objetos de estudo e, ao mesmo tempo, capazes de tecer redes complexas de entendimentos sobre o inexplicável da religião afro-brasileira.

2.2.2 A BOA TERRA COMO LOCAL DE EXPERIÊNCIA

Ser encantado por um lugar a tal ponto que ele passe a ser visto por nós como lar, mesmo sem nunca termos estado lá antes. É possível que isso seja muito mais que uma possibilidade, seja um fato. E foi. Para Pierre Verger quando se lança a Salvador por curiosidade e um certo impulso instintivo; mas também para quem, atrás da história dele, chega à cidade.

A relação de Verger com Salvador é de extrema cumplicidade e afeto, ao ser tocado pela “aura” da baianidade, resultante da união entre africanos e brasileiros. As primeiras impressões que teve da cidade, antes mesmo de desembarcar do *Comandante Capella*, antigo navio que o levou até Salvador, estampam um belo texto em seu primeiro livro editado no Brasil, *Retratos da Bahia*. Nele, o fotógrafo retorna ao passado com rica lembrança e carinho:

O desembarque foi feito logo cedo. Um companheiro de viagem me revelava os mistérios da Cidade Baixa e da Cidade Alta. Tomamos o Elevador Lacerda e ele me mostrou, através das ruas ainda desertas, o caminho do Hotel Chile, onde encontrei o quarto dos meus sonhos. [...] A visão alcançava, através de duas janelas, a Igreja da Conceição, o trapiche Adelaide, a Escola da Marinha, [...] e ao fundo, a Ilha de Itaparica, onde, no entardecer, eu assistia aliviado o sol se pôr [...]. A Bahia continuava provinciana e o ritmo de vida permanecia sujeito aos hábitos estabelecidos no início do século. Os telefones funcionavam mal e as pessoas preferiam tratar seus negócios de viva voz [...]. Fazia parte dos hábitos reunirem-se nas proximidades dos “cafezinhos”, saboreados à mesa e acompanhados de grandes copos de água gelada... (VERGER, 2002. p. 25).

Verger soube absorver a sedução natural da Bahia, principalmente de Salvador, onde o Nordeste brasileiro transpira a África. As imagens que ele capturou da cidade mostram um olhar curioso, como as pessoas dormindo nas praças de forma tão natural. Chegou à cidade já tendo emprego e nos próximos dias daria início a esta empreitada, mas em sua chegada andava pelas ruas encantado, olhando tudo e se aproximando cada vez mais das pessoas que

⁴⁰ Quase no fim da vida, no ano de 1993, lança a obra *Ewé - o uso das plantas na sociedade iorubá*.

mais o interessavam: as mais simples. Sua câmera não parava de clicar as pessoas de cor (VERGER, 2011). Essa empolgação fazia com que transmitisse uma certa pressa, mas ele não a tinha. Mesmo tendo iniciado tardiamente sua jornada pelo mundo, não possuía ânsia em acelerar nada. Para um homem que havia decidido interromper seu ciclo de vida aos 40 anos caso não morresse antes (VERGER, 2011), perceber sua calma e acompanhar o desenrolar de seu processo de autoreconhecimento é presenciar a própria experiência da transformação. Uma espécie de metamorfose particular, mas que vai gerar resultados importantes para a etnografia e a antropologia mundial após seu contato com a cultura da África Negra trazida para o Brasil em decorrência da escravidão. Mesmo tendo viajado à África nos anos anteriores durante alguns trabalhos, a cultura negra foi algo que não o tocou, passou despercebida, como se aguardasse o momento da revelação. Salvador lhe reservou este momento: “[...] a partir de seu contato com a Bahia, ele descobre a importância da África e as muitas ligações que existem entre ela e o Brasil.” (LÜHNING, 1999, p. 320).

A Bahia não é apenas o pano de fundo da história de Verger enquanto explorador do mundo: serve como mola propulsora para uma nova e singular experiência. Uma experiência que o permitiu experimentar “três regimes de saber totalmente diferentes: imagem, escrita, oralidade – três meios de apreender a realidade ou transmitir um saber associados a visões de mundo distintas (SOUTY, 2011, p. 13).

Experiências somente possíveis por Verger ter se permitido viver tudo na paciência de quem ouve, absorve e, futuramente, transfere conhecimento, como contou Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* (1933). O autor nos leva a imaginar uma família sentada em volta da mesa, em uma convivência mútua com trocas intensas e simples ao mesmo tempo, permitindo que os mais jovens ouçam os ensinamentos dos mais velhos e façam uso destas experiências duráveis num futuro próximo. Benjamin explica:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (BENJAMIN, 1987, p. 114).

Se Verger não fôra um filho que absorveu os costumes e as experiências de sua família, talvez até pela falta de troca dos momentos afetivos e valores que não lhe agradavam, sua atitude de rompimento com essa realidade lhe permitiu um novo olhar e comportamento. Passou a olhar tudo com mais calma, e Salvador o ajudou muito nessa calma e busca. Lühning lembra que Salvador serve para Pierre Verger como: "um lugar [que] pudesse realizar essa sua

necessidade e vontade de viver outras formas de comportamento e de valores, talvez para encontrar o que pudéssemos designar de felicidade interior ou realização plena” (LÜHNING, 2002, p. 201).

Viver uma nova experiência que o transforma, de certa maneira, não significa que ele se esquecerá de suas experiências vividas até então. As novas serão somadas às antigas que nunca deixarão de fazer parte dele. Ele nunca deixará de ser um branco-europeu-burguês, mas passará por uma experiência que o fará viver o atual, não suas experiências antigas. Ele rompe com aquele ciclo, que não o representa, faz um caminho pelo “esvaziamento da experiência” e se permite ir além, pessoal e profissionalmente. Conforme explica Benjamin sobre esse esvaziamento:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso (BENJAMIN, 1987, p. 116).

Após dois anos de sua chegada em Salvador, e já conhecendo alguns dos rituais⁴¹, acompanhou algumas cerimônias como fotógrafo. Teve certa liberdade para fazer seus registros fotográficos – desde que não ultrapassasse os limites aceitáveis. Esse contato fotográfico o fez trocar informações com seus amigos pesquisadores (Alfred Métraux e Roger Bastide), além de Théodore Monod, diretor do *Institut Français d’Afrique Noire*. Ao saber de seu interesse, Monod lhe concede uma bolsa de estudos de um ano para estudar as religiões e a cultura na África. Mãe Senhora também fica sabendo que ele irá para África e o chama e consagra sua cabeça a Xangô:

[...], passei a noite no terreiro do Opô Afonjá, onde ela consagrou a minha cabeça a Xangô, deus do trovão, e entregou-me um colar de contas vermelhas e brancas, suas cores simbólicas. Através daquela cerimônia, eu tinha me tornado um dos filhos espirituais daquela grande mãe de santo. Ela marcava minha inclusão no mundo do candomblé; do qual eu faria parte dali por diante, e em nome do qual eu poderia falar na África (VERGER, 2011, p. 276).

Agora, ao dar um passo importante rumo a uma constante transformação, aos poucos seus interesses visuais ganham espaço na pesquisa e vão tomar forma também na escrita.

⁴¹ Conforme Verger descreve em sua primeira carta a Bastide, um ano após chegar em Salvador, já conseguia perceber diferenças entre os rituais: “Os ritos dos xangôs são diferentes dos ritos dos candomblés no sentido de que há menos pompa do que na Bahia. Quando orixá toma posse de seu filho, este, depois das saudações usuais aos babalorixás e aos ilus (atabaques), dança cinco ou dez minutos e se retira ao peji... (VERGER, 2017, p. 37).

Embora tenha relutado durante algum tempo a fazê-la, ela se torna importante e, mais tarde, irá se tornar sua única atividade profissional.

Em todos os lugares pelos quais passava, por ainda não sentir que aquele era “o seu lugar”, continuava a buscar – a única busca que ainda o fazia ter pressa. Isso mudou quando descobriu e sentiu a Bahia. Ali, naquele lugar, ele passa a dedicar tempo a si mesmo para ouvir e absorver a vivência e amadurecê-la. Compreendê-la para saber como é possível transmitir uma experiência, lhe permitindo ser um homem capaz de possuir três formas de conhecimento: imagem, escrita e oralidade.

O estranhamento que poderia o acometer, de um novo “universo”, servia mais como um deleite de quem estava vivenciando o novo. Verger o compreende na medida em que o tempo vai passando e, após isto, é capaz de distinguir experiência e vivência. Quando contamos de nossas experiências, como faz um narrador, agimos como explica Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. [...] A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Vou me valer do princípio de *O Narrador*, de Benjamin, e falarei da minha breve experiência em terras soteropolitanas. Como Salvador pode mexer tanto com o imaginário das pessoas, estejam elas atrás de vestígios acadêmicos ou apenas de passagem? O que é feito, vivido e desejado neste lugar para que se saia de lá já querendo voltar? Muito se vive e se fala da impressão que a baianidade causa nas pessoas e, sobre isso, afirmo que Salvador não é só importante para Pierre Verger. De certa maneira, desde o primeiro momento em que percebi a Boa Terra me senti acolhida. Salvador serviu de potência para fazer com que este trabalho nascesse.

Na terceira vez que estive em Salvador para estudar aspectos da obra de Pierre Fatumbi Verger através do candomblé, eu – blumenauense, branca, batizada e confirmada em igreja luterana, descendência *alemã-portuguesa- iugoslava-negra* – pisei em um terreiro. Posso afirmar que aquele dia foi especial e com uma certeza: nunca havia saído de um lugar tão feliz. O dia era 11 de maio de 2019, por volta das 19h chegamos ao Ilê Axé Opô

Dangbálá, no bairro Cabula⁴², e dali até o final não percebi a hora passar. Ali havia dado um passo a mais na pesquisa: vi e senti.

Embalada pelo ritmo dos tambores e dos pontos aos orixás⁴³, entrei em uma espécie de transe e nem percebi que meu corpo “dançava” sem meu consentimento. Mais forte do que eu, mas não estava preocupada em, naquele momento, ser comandada. Fui absorvida pelos sons e movimentos e aos poucos fui percebendo as entidades chegando, umas calmas e em silêncio, outras com a força e a velocidade do grito. No meu peito pulsava uma alegria por estar ali. Ganhei abraços em meio à dança. Vários e calorosos. Dois deles, em especial, me causaram sensações ótimas. Um, dado pelo Orixá de Iemanjá – incorporado em uma das mulheres – que tinha tanta vibração que senti dentro de mim como se tivesse sido transmitido por osmose. O outro recebido da Mãe de Oxum, vindo de uma moça muito novinha, me transmitiu algo muito bom. O abraço dela tinha tudo de maternal, queria morar naquele abraço. Recebi dois de cada uma delas, mas queria mais, pois afeto é isso também.

Três horas se passaram e eu não percebi. A cerimônia acabou, as entidades deixaram os corpos, os tambores cessaram. Saí do terreiro, mas minha cabeça não. Demorei para assimilar a experiência vivida. Ela me deixou em êxtase e só falei sobre isso no resto da noite. A experiência não parou por ali, de alguma maneira ela reverberava e eu a transmitia para uns colegas horas depois, em meio a um bar no Rio Vermelho. A experiência agora afetada pela minha existência. Uma experiência que ao ser resgatada na memória, me faz reviver todos aqueles afetos novamente, potencializando minha capacidade de sentir. Tal como Pierre Fatumbi Verger ao falar sobre Salvador. Se para muitas coisas sua maneira discreta de falar e agir era a que reinava, ao falar da “Boa Terra”, ele se soltava, mesmo após anos já vivendo lá, como escreve:

Descrevi [...] minha chegada à Bahia no dia 5 de agosto de 1946, a bordo de um pequeno navio, o *Comandante Capela*, e a alegria que senti. Aquele contentamento não era uma ilusão, pois, trinta e seis anos depois, ainda o sinto” (VERGER, 2011, p. 270).

⁴² Cabula é uma “antiga seita religiosa afro-brasileira. [...] seus membros realizavam rituais ao ar livre, no meio do mato, evocando espíritos dos antepassados e utilizando vocabulário de nítida origem bantu” (LOPES, 2004, p. 150). Em Salvador é o nome de bairro localizado bem na parte central da cidade. Ele recebeu esse nome por conta dos africanos que se instalaram na região, vindos em sua maioria do Congo e da Angola, que fazem parte da nação bantu.

⁴³ Pontos é a maneira como os integrantes do candomblé denominam as antigas ou músicas aos orixás no momento das cerimônias (FALASCO, 2019).

São duas jornadas que se conectaram, uma ainda em início e a outra, repleta de experiências das quais transitam nas linhas dessa pesquisa. Uma jornada que tem me permitido colher algo que, talvez, me faça recuperar a própria vida de uma nova perspectiva, sem deixar aquilo que já fui e sou.

2.2.3 PELOURINHO E CHIBATAS - TERREIROS E ORIXÁS

O candomblé na Bahia é resultado da diáspora⁴⁴ negra que seguiu do século XV ao século XIX. Nascido como forma de resistência e de culto às divindades – “inquices, orixás ou voduns –, seres que são a força e o poder da natureza [...]” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2009, p. 29). É através do candomblé e da Bahia que Pierre Verger terá seu primeiro contato com a cultura da África negra e afro-brasileira. Um contato que marcou sua vida de maneira singular, fazendo dele um filho de Xangô e um pesquisador incansável.

A diáspora tornou o país mestiço e marcado pela presença africana (SCHWARCZ, GOMES, 2018). O Brasil era uma colônia com apenas 50 anos quando os primeiros escravos foram enviados para cá. O último país a abolir a escravidão foi também um dos que mais recebeu negros africanos tirados de suas terras de maneira abrupta. Com a chegada das últimas levas do tráfico de africanos em 1862, calcula-se que quase cinco milhões de escravos tenham desembarcado no Brasil (SCHWARCZ, GOMES, 2018).

A escravidão de negros foi um negócio muito lucrativo. Scisínio (1997) diz que ser escravo é pertencer a outro, estar sob o poder dos domínios de alguém que lhe força a trabalhar. A escravidão está totalmente associada à dominação/subordinação entre pessoas. É importante pontuar que a escravidão no Brasil se deu não só com os negros, mas também com os índios, mas eles, defendidos pela igreja e os padres jesuítas, adoeciam mais facilmente com as doenças trazidas pelos europeus. Se os índios tinham, de certa forma, quem os protegesse, os negros seguiam sem direitos e proteção e podiam contar apenas com aqueles que tomavam suas causas para si, os abolicionistas, como o escritor e jurista Agostinho Marques Perdigão Malheiro, que escreveu em 1866:

O nosso Pacto Fundamental, nem lei alguma contempla o *escravo* no número dos *cidadãos*, ainda quando nascido no Império, para qualquer efeito em relação à vida social, política ou pública. Apenas os *libertos*, quando cidadãos brasileiros, gozam de certos direitos políticos e podem exercer alguns cargos públicos, como diremos.

⁴⁴ Diáspora é uma palavra de origem grega que denomina “dispersão”. De início, realizada espontaneamente pelos judeus, que se lançavam ao mundo e, posteriormente, utilizada para denominar também a desagregação africana sem consentimento (LOPES, 2004).

Desde que o homem é reduzido à condição de *cousa*, sujeito ao *poder* e *domínio* ou propriedade de um outro, é havido por morto, privado de todos os direitos, e não tem *representação alguma* [...] (MALHEIRO, 2008, p. 16).

O movimento escravista no Brasil movimentou regiões do país e fez com que fazendas de café e cana de açúcar lucrassem fortunas por conta do trabalho não remunerado. Localidades como Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco se desenvolveram de forma rápida por receberem os navios negreiros e serem locais de venda e compra de escravos. A cultura do café está totalmente atrelada à escravidão: o produto se tornou um dos mais caros e mais exportados do país. Em 1880, oito anos antes da Lei Aurea ser assinada, atingiu 61,7% do total de produtos exportados pelo Brasil (SALLES, 2018, p. 123). Além do café, o ouro e o diamante também se tornaram itens da cobiça humana. Extraí-los exigia mais mão-de-obra escrava, principalmente na região de Minas Gerais.

O número de pessoas escravizadas em solo brasileiro era exorbitante, mas nem todos os negros aceitavam essa maldade de forma tranquila e submissa. Em diversas fazendas, as fugas eram constantes; capitães-do-mato caçavam os cativos da forma mais bárbara possível. Quando resgatados, os castigos eram feitos em praça pública (o pelourinho), expondo o negro amarrado em uma coluna de pedra ou poste de madeira (LOPES, 2004) para que todos pudessem vê-lo ser açoitado pela desobediência ocorrida. Os castigos não se resumiam às chibatadas: havia “o uso da gargalheira, uma espécie de coleira de ferro com hastes de ferro e ganchos acima da cabeça” (MATTOS, 2007, p. 130), além das Máscara de Flandres (focinheiras) e da obrigação de mergulhar na salmora após ter o corpo dilacerado pelas chicotadas.

Ao buscar evitar fugas ou formações de grandes rebeliões, os traficantes escravistas mesclavam nos navios negros de diversas nações da África, que falassem diferentes dialetos, para diminuir as chances de comunicação. Além disso, os próprios escravistas estimulavam a rivalidade entre os negros, buscando evitar a aglutinação e a formação de grupos (LOPES, 2004). É por essa questão que há no Brasil descendentes de diversas etnias africanas: bantus, fon, iorubá, efon, jeje-nagôs e malés, entre outras. Essas nações se uniram para se libertar ou, de alguma maneira, suportar as maldades da diáspora negra, constituindo, por exemplo, os quilombos – espaços os escravos que conseguiam fugir das fazendas e dos maltratos dos senhores de engenho. A palavra deriva do quimbundo, língua banta, falada na região da Angola – *kilombo* significa acampamento, povoado, capital, união, como nos explica Lopes (2004). A partir das fugas, os quilombos passaram a ser instituídos, assim, como o local de representação dessa resistência (MATTOS, 2007).

“Reinos inteiros foram aprisionados e para cá trazidos como escravos. Com eles vieram seus orixás, seus antepassados, rituais religiosos e sua língua (KILEUY, OXAGUIÃ, 2009, p.38). A primeira nação a desembarcar no país foi a dos *bantus*; considerados a ‘nação-mãe’, trouxeram em sua bagagem cultural os *inquices*⁴⁵, *calundus*⁴⁶, *bacurus*⁴⁷. De cada região bantu vieram outras tantas, como do Congo, trazendo os *cabinda*, os *benguelas* vindo de Angola e de Moçambique, os *macuas* e *angicos*. Os *minas*, por sua vez, vieram da Costa da Guiné e se instalaram na região de São Luiz do Maranhão (KILEUY, OXAGUIÃ, 2009).

Os últimos a chegarem foram os *fons*, já no final do movimento escravista, se concentrando no Rio de Janeiro, Bahia e Maranhão. Por se manterem unidos, seus terreiros permaneceram por muito tempo fechados às pessoas de fora. Eles aceitavam somente quem era da mesma origem, porém, hoje já existem terreiros dessa nação em outros estados que não os três que os receberam. “Em relação às demais, a nação fon procurou viver de forma fiel àquela trazida por eles, vivendo com muita independência nos seus cultos e tradições (KILEUY, OXAGUIÃ, 2009, p. 39).

A espiritualidade foi o que manteve vivas muitas dessas nações escravizadas no Brasil. O *candomblé* é a religião que as uniu, criada no país com a herança cultural, religiosa e filosófica de cada nação africana enviada para o país. Kileuy e Oxaguiã (2009) explicam que a religião foi reformulada em solo brasileiro para se adaptar a diversas questões, entre elas as ambientais, pois tem como função principal cultuar suas divindades que possuem ligação direta com a força e o poder da natureza.

Lopes (2004) explica que *candomblé* é um nome genérico, utilizado no Brasil para designar o culto aos orixás *jeje-nagôs* e algumas derivações dele, que são manifestadas por diversas nações. É provável que a palavra derive de *candombe*, palavra da nação *banta* que significa ‘dança ou batuque’. Kileuy e Oxaguiã nos contam que:

Esta palavra se referia às brincadeiras, festas, reuniões, festividades profanas e também divinas dos negros escravos, nas senzalas, em seus momentos de folga, popularizando-se. [...]. Este nome se modificou e se secularizou na religião africana que floresceu no Brasil (KILEUY, OXAGUIÃ, 2009, p. 29).

Kileuy e Oxaguiã (2009) pontuam que mesmo com as adaptações e unificações de orixás no mesmo terreiro, “[...] não sofreu mudanças muito profundas nem radicais em suas tradições, seus dogmas e, principalmente, nos fundamentos deixados pelos [...] mais velhos

⁴⁵ Divindades dos cultos de origem banta, correspondentes aos orixás iorubanos (LOPES, 2004).

⁴⁶ Prática antiga de culto afro-baiano ou local onde se realizavam esses rituais religiosos (LOPES, 2004).

⁴⁷ Espíritos da natureza que jamais encarnaram. Proveniente do quicongo *mbakulu*, que significa “ancião” ou “anepassado” (LOPES, 2004).

(KILEUY, OXAGUIÃ, 2009, p. 31). Para Lopes (2004), as diferenças mais pontuais se fixam no nível linguístico, trazendo expressões diferentes para as mesmas questões entre os candomblés formado por uma ou outra nação. E Kileuy e Oxaguiã finalizam dizendo que:

[As] modificações foram mais pragmáticas, no sentido de ter que se fazer aceitar em uma nova sociedade, procurando ambientar-se tanto na parte humana quanto na parte religiosa. Precisou adequar-se e buscar novos elementos a partir dos quais conseguisse reconstruir todo seu entremado de relações litúrgicas. A religião, no Brasil, se integrou, se adaptou e floresceu ainda mais, porque aqui encontrou uma natureza exuberante e uma grande diversidade de elementos necessários à sua existência (KILEUY, OXAGUIÃ, 2009, p. 31).

Além das questões pragmáticas acima colocadas, até hoje a religião formada pelos escravos trazidos para o Brasil sofre com a intolerância. No passado, e até mesmo atualmente, são “[a]lvo de perseguições policiais e religiosas, [...] eram invadidas, tendo seus objetos sagrados quebrados e, às vezes, até apreendidos. Vários terreiros foram fechados, babalorixás⁴⁸ e iyalorixás⁴⁹ levados presos (KILEUY, OXAGUIÃ, 2009, p. 34). Formado com a intenção de oferecer um pouco de paz e valor de pertencimento aos africanos negros, o candomblé tem em sua estrutura a liberdade e o contato direto com os poderes da natureza.

2.2.4 UM NOVO VERGER, RENASCIDO COMO FATUMBI

“Escrevo-lhe de Ketu⁵⁰; é um pouco minha cidade natal, agora que me tornei Fatumbi (Ifá de novo me pôs no mundo) faz um mês” (VERGER, 2017, p. 265), informou Pierre Verger em uma correspondência a Roger Bastide em 16 de abril de 1953. Fatumbi, para os iorubás⁵¹, vem em forma de título de um sacerdote de *Ifá*⁵². Esse processo iniciatório, como bem descreve Souty: “[...] significa a morte simbólica da personalidade anterior e o

⁴⁸ Sacerdote-chefe de um candomblé. O mesmo que pai-de-santo. Do iorubá babalòrìsà, sacerdote do culto dos orixás (LOPES, 2004).

⁴⁹ Sacerdotisa-chefe de uma comunidade-terreiro. O mesmo que mãe-de-santo. Do iorubá òyálòrìsà (LOPES, 2004).

⁵⁰ “Antigo reino da África ocidental cujo território foi cortado em dois pela fronteira Nigéria-Benin, estabelecida pelo colonialismo europeu” (LOPES, 2004, p. 373).

⁵¹ “Povo da África ocidental. Os Iorubás, que constituem um dos três maiores grupos étnicos da República da Nigéria, vivem no Oeste do país, onde se espalham para dentro do território da República do Benin até o Togo, e no Sudoeste, até a cidade de Lagos. O etnônimo Iorubá originalmente designava apenas o povo de Oyó, mas hoje ele nomeia vários subgrupos populacionais [...]” (LOPES, 2004, p. 344).

⁵² “Na teogonia iorubana, grande Divindade, considerada [...] um dos orixás da Criação. Entretanto, alguns relatos querem fazer crer que seu culto, supostamente originário do Egito, teria sido introduzido entre os Iorubás após aqueles dedicados aos outros orixás. O nome designa, também [...], o conjunto de escrituras em que se baseia o complexo sistema de adivinhação por meio dos ikines e do opelê*. **O oráculo:** A consulta ao oráculo Ifá é feita primeiramente por meio da manipulação de 16 caroços de dendê, os ikines” (LOPES, 2004, p. 336).

renascimento, simbolizado pelo uso de um novo nome. O momento em que o iniciado é rebatizado marca sua verdadeira aceitação” (SOUTY, 2011, p. 289).

O caminho de Pierre Verger no mundo da adivinhação pelo sistema do *Ifá* começou a ser traçado pelo interesse nesta composição singular. Em verdade, foi por curiosidade que desejou se aprofundar no assunto, pois em 1948, por conta de suas pesquisas para o Ifan, na região de Abomey (habitada pelos fon⁵³), foi iniciado no sistema divinatório local, o *Fá* (similar ao Ifá para os iorubás). Sagbadjou Gléglé, “guardião das sepulturas reais e, nessa qualidade, detentor dos mais altos poderes religiosos” foi quem o iniciou nos mistérios de “Gbadu, deidade suprema de Fá” (SOUTY, 2011). Em outra carta a Bastide, datada de 18 de dezembro de 1948, Verger descreve o momento de sua iniciação:

Para enfrentar a divindade, tive os olhos lavados com uma decocção de folhas e de caracol socado e, por volta da meia-noite, fui admitido a ver o mistério diante do qual fui conduzido com os olhos vendados pelo véu branco, retirado assim que cheguei ao santuário que continha quatro pequenas cabaças e duas grandes, todas recobertas de sangue e de azeite coagulados. Manifestei minha alegria por ter sido admitido nessa cerimônia e convidado a formular um desejo. [...] E tornei-me um pouco o filho espiritual de meu iniciador, Sagbadjou Gléglé (filho de Gléglé e um dos 981 irmãos de Béhanzin) (VERGER, 2017, p. 112).

Desde sua iniciação em Abomey, Verger se põe a estudar com mais afinco a arte da adivinhação; em 1952, se desloca para Ketu, região de difícil acesso e que, por conta das cheias do rio Ouémé, fica isolada boa parte do ano, mas é onde se concentram os babalaôs nâgos. Nestor Ogoulola (que com o tempo se torna, além de intérprete em suas pesquisas na região, seu amigo) contou a Milton Guran (1998) que quando Verger desejou ser iniciado no sistema Ifá visitou quase todos os babalaôs da região e todos lhe indicavam que procurasse Oloumari de Pobé, considerado o decano no assunto. Ao chegar para conversar com o babalaô, que não falava francês, pediu ajuda ao seu neto, que era o próprio Nestor. Oloumari, ao ser informado da vontade de Verger, indaga: “como um branco pode se interessar pelo Ifá se não existe nada disso na sua terra?”. E Pierre Verger rapidamente responde que há uma “ciência” entre os europeus que é chamada de horóscopo e que através dela é possível saber do passado, presente e futuro e sua intenção era comparar as duas “ciências”.

Para que pudesse começar seu processo de iniciação, o Ifá é consultado e determina que Verger seja iniciado pelo babalaô Olúwo Ojo Awo, em Ketu. A consulta também mostra

⁵³ “Subdivisão do povo ewe*. Ditos “Ewes orientais”, habitam o Benin, onde, na fronteira com a Nigéria, se misturam aos Iorubás. Os “Ewes ocidentais” se localizam no Togo. O subgrupo principal dos Fons é o Fon-Mahi, “Jeje-marrim” no Brasil. Tradicionalmente agricultores, comerciantes e pescadores, nos séculos XVII e XVIII, o povo fon foi senhor de um Estado poderoso e muito bem organizado, cuja capital era Abomé” (LOPES, 2004, p. 280).

que seu signo de cabeça será o *Ochètourakèlèbo*, que lhe ordena obrigações para com Xangô (GURAN, 1998). Nestor Ogoulola, que além de intérprete seguiu a tradição familiar e também se tornou babalaô, explica no documentário *Mensageiro entre dois mundos* que a cerimônia de iniciação em Ifá dura em média três meses, com períodos de reclusão, pois exige que o participante conheça profundamente os 16 Odus⁵⁴, suas significações e todas suas composições. O babalaô e intérprete reforça que fazer parte do Ifá é doar-se para Deus e que sua origem se deu na Arábia Saudita, entre os povos seguidores de Alá, o tendo como um mensageiro divino vindo para terra para orientar seus filhos.

Há certa divergência com relação às informações sobre o tempo de reclusão de Pierre Verger para enfim se tornar Fatumbi e se ele permaneceu ou não recluso, mas o fato é que ele renasce aos cinquenta anos de idade como um menino, em meio a floresta sagrada para os iorubás, no reino de Ketu, como um babalaô dotado de mais um segredo do mundo do candomblé. Souty (2011) explica que o rebatismo ou o renascimento é o que simboliza a verdadeira aceitação do iniciado e que o uso do nome assinala seu renascimento perante o mundo. Fatumbi, nome que agora Verger adicionará a sua vida, não lhe foi dado ao acaso e nem foi escolha sua, foi seu babalaô quem lhe confere esse nome após ter consultado outros babalaôs e os orixás.

Na África, o nome [...] é imposto [ao noviço] pelo iniciador. No Brasil, o deus, em princípio, inspira o iniciado, que proclama seu novo nome, em estado de transe, durante uma cerimônia pública. [Seu nome] explica, revela, qualifica; em outras palavras, estrutura a pessoa. É possível agir sobre uma pessoa ao pronunciar seu nome e conhecer seu nome secreto é possuir poder sobre ela (VERGER APUD SOUTY, 2011, p. 290).

⁵⁴ “Resultado de uma jogada feita no jogo da adivinhação, por meio dos *iki ni Ifá* (coquinhos de dendê) ou do opelê*, e que encerra uma resposta ou indicação dada pelo oráculo Ifá*. Por extensão, texto oracular canônico da tradição de Ifá (conforme José J. De Carvalho). Segundo a tradição iorubá, existem 16 odus principais, cujas combinações perfazem de 256 a 4.096 signos, e cada pessoa tem seu destino ligado a um deles. Porém, o odu que se manifesta por meio da posição em que saem os ikis ou cai o opelê não é necessariamente o da trajetória pessoal do indivíduo, e sim o da circunstância por ele atravessada naquele momento, odu expresso na combinação de outros odus, e que vai servir de indicação ou resposta para a consulta. Assim, tradição iorubá reconhece a existência de dezesseis odus principais, cujas combinações perfazem 256 signos diferentes. Os nomes dos odus principais – Ejiogbe, Oyekun, Iwori, Odi, Irosun, Oworin, Obara, Okanren, Ogunda, Osa, Ika, Otrupon, Otura, Iroto, Oxê e Ofun – identificam os primeiros discípulos, afilhados ou sacerdotes de Ifá, iniciados por Orumilá. As parábolas do oráculo retratam experiências vividas por cada um desses sacerdotes. Cada odu representa também, uma das moradas de Ifé Orê, a cidade dos espíritos, presididas por um ou vários orixás. A adivinhação pelo jogo de búzios, no qual quem responde é Exu e não Ifá, corresponde a um sistema simplificado, derivado do jogo do opelê. Mas o tempo foi trazendo para ele a complexidade da consulta aos iki ou ikines, como se diz em Cuba. Outro processo, simplificado, de adivinhação usado na tradição jeje-nagô é aquele feito por meio do obi* partido, no qual quem responde é o próprio Orixá” (LOPES, 2004, p. 488).

Mais tarde, após seu processo iniciático no Ifá, Verger cumprirá as ordens dadas pelo Ifá ao ser aceito em seu segredo e participará de um ritual na cidade de Saketê, sendo admitido no *egbé Xangô* e recebendo o nome de *Xangowumi* (Xangô me convém) (VERGER, 2011).

Antes mesmo de ter sido iniciado no candomblé pelas mãos de Mãe Senhora, no terreiro do Axê Opô Afonjá, Tia Massi⁵⁵, mãe de santo do Ilê Iyanasô, outro terreiro em Salvador, mostrou interesse em ter Verger como seu filho. Como contam Nóbrega e Echeverria: “[...] Tia Massi dizia que ela e ele tinham o mesmo orixá. Ela atendeu ao desejo do orixá, dando-lhe o cargo de ogã⁵⁶, com o título de *Essá Elemaxô*, que Verger não chegou a confirmar [...]” (NÓBREGA, ECHEVERRIA, 2002, p. 178).

De todos os nomes e títulos recebidos por Pierre Verger, o único ostentado e mais conhecido foi o de Fatumbi, mas é preciso compreender que existem três grandes categorias de iniciação e ele realizou duas delas. Uma um pouco mais importante que a outra, pois ela serve como intermédio entre “[...] as potências invisíveis: é o caso de sua iniciação de babalaô na África e, em menor medida, de suas funções de ogã ou sua consagração a Xangô e Oxalá no Brasil (SOUTY, 2011, p. 279). Além disso, o próprio Verger não deixou depoimentos detalhados sobre vários de seus títulos, apenas registrava isso de forma rápida ao escrever cartas aos amigos. Com relação ao Ifá, existem segredos que não podem ser revelados, por isso sempre manteve cautela ao falar sobre este assunto e vários outros que envolvem os mistérios do sincretismo. Fatumbi era conhecido também por sua fidelidade e atenção à religião e, por isso, aceito com certa facilidade em praticamente todos os locais que desejava acessar.

A questão de ser um branco europeu em meio às divindades negras sempre lhe rendia perguntas de cunho duvidoso, a ele e a quem com ele convivia. Nestor Ogoulola, questionado por Milton Guran sobre a questão, afirma que:

Pierre Fatumbi Verger foi o único europeu que conheceu realmente o ‘fundo da cabeça’, onde são guardados os segredos da cultura africana. Para tanto, ele foi iniciado nos segredos do *Yamiochébungá*, o ‘poder das mulheres’, e teve sua cabeça

⁵⁵ “Tia Massi (1860-1962). Nome pelo qual foi conhecida Maximiana Maria da Conceição (Iwin Funké), ialorixá nascida e falecida em Salvador, BA. Foi líder do candomblé da Casa Branca do Engenho Velho de 1925 até o fim da vida” (LOPES, 2004, p. 648).

⁵⁶ “Título da hierarquia masculina dos candomblés, conferido a pessoas prestadoras de relevantes serviços à comunidade-terreiro ou mesmo a especialistas rituais, como músicos, sacrificadores de animais etc., ou ainda, a outras de status social ou financeiro elevado. [...]. O vocábulo tem origem etimológica no iorubá ògá, ‘pessoa proeminente’, ‘chefe’, ‘superior’, ‘patrão’; da mesma raiz do fongbé hougan, ‘superior’, ‘acima de’” (LOPES, 2004, p. 489).

lavada com as folhas *Ewéadjè*, *Eweina*, *Alloukpaida*, entre outras, durante a sua iniciação ao Ifá, o que lhe assegurou uma memória (GURAN, 1998, p. 107).

Verger ainda vai ocupar o cargo honorífico de *otun mangbá*, no terreiro do Axê Opô Aganjú, em Lauro de Freitas, Bahia, se tornando um ogã auxiliar, entre tantos outros títulos e nomes que irá receber e carregar até o final da vida. Uma história atravessada por descobertas, curiosidade e respeito. O homem que deixa de ser Pierre Verger e se torna muito mais que um Fatumbi. Se coloca como um instrumento de conhecimento e difusão da religião africana e afro-brasileiras.

3 TEORIA DO AFETO

Afeto: sentimento de aumento ou diminuição da nossa potência (conatus). Baruch de Espinosa

Afeto e algumas de suas derivações são palavras que vêm aparecendo constantemente no decorrer desse trabalho – mas qual seria a função delas se não apenas pontuar que Pierre Fatumbi Verger era “tocado” por um assunto e se “afeiçoava” às pessoas dos povos que passou a pesquisar e dedicar a sua vida? Na verdade, desde o início elas vêm norteando a Teoria do Afeto, a vida de Verger e a obra do fotógrafo-etnógrafo (cujo método de trabalho é balizado por questões intuitivas segundo o próprio).

É necessário pontuar, desde já, que não há pretensão de dar conta da compreensão total da Teoria do Afeto nesse primeiro momento de análise. A usaremos apenas de modo a pontuar sua importância para o desenvolvimento do método-experiência-afeto de Pierre Fatumbi Verger em sua caminhada, perpassada pela transição de homem-fotógrafo a babalaô-etnógrafo.

A Teoria do Afeto foi cunhada no século XVII pelo filósofo francês Baruch de Espinosa (1632-1677). Espinosa nasceu em uma família judaica, da qual foi escomungado por conta de suas ideias heréticas – adquiridas após estudar a obra de Descartes (fundador da filosofia moderna) (SCRUTON, 2000, p. 5). A ideia defendida pelo filósofo, embora nos remeta a algo relativamente simples, caiu no lugar comum hoje em dia por nos levar a crer que ao se falar de “afeto” estamos nos referindo apenas ao carinho ou querer bem. Não há problemas em se pensar desta maneira, porém o que Espinosa desejava era algo mais profundo, olhando o mundo pela lógica do que nos afeta enquanto acontecimento, política e ação do outro e o que o eu, através desses afetos, é capaz de realizar ou produzir.

Antes de voltarmos ao tema em questão, há algo que nos chama atenção que é a ligação pelo “afeto” dos dois autores (Verger e Espinosa). Ambos buscavam pela via do conhecimento aquilo que mais os completava: a liberdade. Um *ser* livre além do corpo: um nos anos 1600 e o outro já em 1900. Um demonstrando desde muito cedo sua negação para os costumes burgueses os quais sua família lhe impunha; e o outro que “queria fazer de si mesmo um homem livre – tão livre quanto possível, tendo em vista sua filosofia [...]” (DELEUZE, 2002, p. 7) desenvolvida em um século ainda mais fervoroso, balizado pela razão em que a busca por conhecimento era totalmente voltada ao plano cartesiano.

A busca inerente ao conhecimento através da liberdade faz com que, ao escrever a *Ética*⁵⁷, Espinosa coloque a questão dos afetos nas relações humanas em pauta novamente:

[...] atribuem a causa da impotência e da inconstância não à potência comum da natureza, mas a não sei qual defeito da natureza humana, a qual, assim, deploram, ridicularizam, desprezam ou, mais freqüentemente, abominam. E aquele que, mais eloqüente ou argutamente, for capaz de recriminar a impotência da mente humana será tido por divino. [...] Mas ninguém, que eu saiba, determinou a natureza e a força dos afetos nem, por outro lado, que poder tem a mente para regulá-los. [...] Descartes, embora também acreditasse que a mente tem um poder absoluto sobre suas próprias ações, tentou aplicadamente, entretanto, explicar os afetos humanos por suas causas primeiras e mostrar, ao mesmo tempo, a via pela qual a mente pode ter um domínio absoluto sobre os afetos (ESPINOSA, 2009, p. 96).

Assim, sabendo que os afetos estão interligados com a razão, por que usar a Teoria do Afeto para buscar explicar o “método intuitivo” de trabalho de Pierre Fatumbi Verger? Sobretudo porque ele era movido pelos afetos em sua vida e seus projetos no que tange temas como pertencimento. Verger conseguia, pela maneira como se ligava às pessoas, tornar bases teóricas em vivências práticas. Compreensões alcançadas por meio da experiência que se permitia viver, para daí então agir. Conforme Marques:

[A] teoria dos afetos é o que torna possível a passagem de um ponto de vista teórico para um ponto de vista prático, mudança de perspectiva que se configura como uma passagem do âmbito objetivo para o âmbito (inter)subjetivo da experiência, já que o conhecimento só é alcançado por meio dos afetos (MARQUES, 2012, p. 13).

Para Espinosa, o afeto pode, de certa forma, fazer com que o ser humano haja ou não, participe de algo ou não, gerando um entendimento/aprendizado sobre o fato e uma reação no corpo, que pode ser denominada experiência, e que, por sua vez, pode ser aumentada ou diminuída. Espinosa explica:

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções. [...] O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor. [...] O corpo humano pode sofrer muitas mudanças, sem deixar, entretanto, de preservar as impressões ou os traços dos objetos (ESPINOSA, 2009, p. 95).

Na construção da principal obra de Espinosa, ele pensa ética e moral de maneiras distintas, além de trazer diversas proposições sobre a ética e o que ela, configurada também

⁵⁷ *Ética demonstrada à maneira dos geômetras* é a principal obra que Baruch de Espinosa escreveu e foi lançada postumamente, no ano de 1677.

por meio do afeto, pode fazer compreender o homem de sua criação. Nas proposições números 6 e 7, Espinosa diz:

Proposição 6. Cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser. Proposição 7. O esforço pelo qual cada coisa se esforça por perseverar em seu ser nada mais é do que a sua essência atual” (ESPINOSA, 2009, p. 103).

A manifestação das coisas sobre o ser, com efeito, tende a imprimir seu sentido e manter-se ativo por meio do afeto que cria, reverberando constantemente sua criação em meio a um corpo transformado. Sobre Verger esforçava-se o afeto por descobrir as tradições negras africanas, tanto no Brasil como na África, desde o primeiro contato com elas. O afeto gerado sobre ele resulta em diversas transformações, mas a essência será sempre a mesma, que preserva as condições primeiras que o tocou, fazendo com que o encantamento por essa cultura permanecesse com ele para sempre, pois explica Espinosa: “O esforço pelo qual cada coisa se esforça por perseverar em seu ser não envolve nenhum tempo finito, mas um tempo indefinido” (ESPINOSA, 2009, p. 103).

Em meio a sua definição sobre afeto, Espinosa cita afecções: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções (ESPINOSA, 2009, p. 96). Compreende-se que ele trata dessas afecções como um tipo de resultado, uma modificação ou a alteração desse corpo por conta do afeto, mas é necessário pontuar que afecção está ligada a patologias, condições mórbidas ou uma falta de normalidade psíquica (MICHAELIS, 2019). Sempre com as significações voltadas para questões de padecimento médico, enfermidades ou moléstias, embora Espinosa até tratasse o afeto nesse grau de significado, nem sempre um afeto estará relacionado a algo negativo ou enfermo, mas pode vir a causar algo dessa natureza, uma vez que ele está ligado ao emocional humano, sendo impossível, na concepção do autor, deixar a emoção de lado e racionalizar o todo.

Com a necessidade latente de deixar tudo que fôra e tudo o que fizeram dele, Pierre Fatumbi Verger buscou a saída mais acertada de sua vida: viajar e fotografar. Seu desejo maior era viver com pouco, ser livre da maneira mais clichê possível e ele foi fiel a sua necessidade, determinando um caminho virtuoso e acumulando afetos primeiros, segundos e até terceiros. Como escreve Espinosa: “O desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira” (ESPINOSA, 2009, p. 140).

No desenvolvimento da questão sobre ética, Espinosa não vai valorizar mais a razão ou a experiência sendo afeto, e nem irá separá-las, uma vez que ele não define o grau de

importância e também não diz que a pessoa que é impressionada abandona seu estado anterior após um novo ou segundo afeto. Ele sempre será remetido aos dois afetos, na medida em que for transpassado por um deles, numa espécie de rememoração constante. “Se o corpo humano foi simultaneamente afetado, uma vez, por dois corpos, sempre que, mais tarde, a mente imaginar um deles, em seguida se recordará também do outro [...]” (ESPINOSA, 2009, p. 110). Marques (2012, p. 14) complementa: “Na filosofia de Espinosa não há oposição entre razão e afetos – duas expressões particulares da potência da natureza –, mas entre atividade e passividade”. Marques escreve passividade para pontuar que nós podemos ou não agir sobre um determinado afeto, nos cabendo escolher o que fazer sobre a potência que nos chega. De uma maneira geral, podemos nós, interagir ou não, optar pela não-reação, quando esta nos afeta, porém não nos dá ânimo para agir/reagir/interagir. O homem, enquanto potência que é, possui o direito de escolher e se irá tornar aquilo afeto ou apenas referência.

Se para Espinosa os afetos auxiliam na busca por conhecimento, aquele também pensando fora do plano cartesiano, para o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) os afetos desfocam as pessoas na hora da busca por conhecimento. Sobre essa busca realizada pelo homem, escreve:

Que ele adquira objetividade, se torne em representação, instaure[da] de um golpe tanto sujeito como objeto: porém que esta objetividade seja objetividade pura. [...]. [S]e não fôssemos, como sujeito do conhecimento, [...] nossa intuição não fosse mediatizada por um corpo, de cujas afecções ela parte, e ele próprio apenas vontade concreta, objetividade do desejo, portanto objeto entre objetos, e como tal, na medida em que penetra na consciência conhecedora, pode fazê-lo apenas nas formas do princípio de razão, e consequentemente pressupõe e assim introduz o tempo e todas as outras formas expressas por aquele princípio (SCHOPENHAUER, 2001).

E complementa dizendo que todo afeto distorce, torna turvo e pode falsificar o conhecimento, o colocando apenas como uma paixão e algo passageiro, tirando o valor dele enquanto causa (SCHOPENHAUER, 2011).

Oswaldo Giacóia, ao iniciar sua fala no programa *Café Filosófico* sobre *O poder dos afetos* (2018), coloca o pensamento de Schopenhauer em evidência, pois pontua que para se alcançar um conhecimento verdadeiro e objetivo das coisas e sobre as coisas é necessário manter o afeto distante. O melhor a se fazer para se ter sucesso na busca por esse conhecimento é seguir apenas e unicamente pelo caminho da razão, sem permitir que as experiências tornem o homem transformado pelo meio. Só assim será possível obter êxito na atividade intelectual e conceber a si mesmo um conhecimento puro e transparente.

Se retornarmos ao capítulo que trata da fotografia à etnografia, veremos que esse também era o princípio pelo qual os etnógrafos trabalhavam suas pesquisas, buscando não

permitir que o meio estudado tomasse proporções desnecessárias, colocando em questão o resultado do conhecimento desejado. Bem diferente do que faz Pierre Fatumbi Verger em sua vida profissional, desde fotógrafo até mesmo como etnógrafo. Sua vida e obra são atravessadas por diversos afetos, o levando a transformações únicas, fazendo com que um europeu-burguês vivesse entre africanos e descendentes deles com uma naturalidade ímpar.

Parece que essa dialética coloca o ser humano em uma eterna dualidade, o fazendo escolher entre razão e emoção, entre o afeto ou conhecimento único e puro. Nietzsche, no livro *Genealogia da razão*, questionará essa colocação de Schopenhauer:

De agora em diante, [...] , guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece um “puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo”, guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como “razão pura”, “espiritualidade absoluta”, “conhecimento em si”; — tudo isso pede que se imagine um olho que não pode absolutamente ser imaginado, um olho voltado para nenhuma direção, no qual as forças ativas e interpretativas, as que fazem com que ver seja ver-algo, devem estar imobilizadas, ausentes; exige-se do olho, portanto, algo absurdo e sem sentido. Existe apenas uma visão perspectiva, apenas um “conhecer” perspectivo; e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso “conceito” dela, nossa “objetividade”. Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos todos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? — não seria isto castrar o intelecto? (NIETZSCHE, 2019).

Entretanto, seguiremos no entendimento de Espinosa, que nos traz mais conforto no que abrange a vida e o caminho de Verger em meio ao, até então, desconhecido mundo negro e sua curiosidade sobre ele.

E retornando à ideia de liberdade e afeto na busca por conhecimento, que abrange a vida de obra de Espinosa e, também de Verger, na quinta e última parte do livro *Ética - A potência do intelecto ou a liberdade humana*, o autor nos conduz:

à outra parte da ética, que trata da maneira, ou seja, do caminho que conduz à liberdade. [Ali se tratará da] potência da razão, mostrando qual é o seu poder sobre os afetos. Veremos, assim, o quanto o sábio é mais potente que o ignorante. (ESPINOSA, 2009, p. 213).

Pois somente quando lembra o corpo do que e como foi tocado estará rememorando e potencializando essas experiências. Elas permanecem unidas, uma vez que a memória lembra um afeto, o corpo sente esse afeto novamente. “A mente não pode imaginar nada, nem se recordar das coisas passadas, senão enquanto dura o corpo” (ESPINOSA, 2009, p. 227).

Ao falar de potência enquanto maneira de agir e/ou desejar, Espinosa utiliza a palavra *conatus* (derivada do latim e que significa esforço, força, inclinação ou tendência) para se referir à força na potência do existir, na busca de saber o efeito dos afetos sobre o homem e a

maneira pela qual eles influenciam ou não no reagir, seja pela via da razão ou do sentimento, desde que a essência do homem seja preservada. Assim explica Marilena de Souza Chauí:

[E]ssa essência se denomina *conatus*, esforço para perseverar na existência, poder para vencer os obstáculos exteriores a essa existência, poder para expandir-se e realizar-se plenamente. Ora, cada *conatus* está perpetuamente relacionado com outros e cada um pode realizar uma verdadeira guerra contra os demais para poder preservar-se [...] (CHAUÍ, 1983).

Conatus, definição que o autor utiliza com frequência a partir da segunda parte da *Ética*, irá balizar toda a sua teoria sobre a afetividade, aproximando seu significado (força/esforço) sobre o conhecimento e a relação do afeto na busca pela razão. Pois é ela (força) “que nos leva a existir e a perseverar [...]”. Ela define a nossa essência ou a nossa natureza, [ela é] precisamente a nossa potência e a nossa potência se chama *conatus*” (GIACÓIA, 2018). Pensando na nossa potência como essência no processo afetivo, Gleizer explica:

as essências de todas as coisas finitas participam do dinamismo causal da substância divina produzindo efeitos em conformidade com seu grau de potência. Isto significa que todas as coisas são dotadas de uma potência de agir (GLEIZER, 2005, p. 29).

E o *conatus*, deixando em nós aquilo que Espinosa chama de afecções, não sendo possível separá-las do sentimento que nos causam, nos fazendo potencialmente tocados em maior ou menor grau. As afecções nos chegam através dos diversos encontros que sofremos e que nos tornam potencialmente mais fortes ou fracos, pensando de uma maneira mais simples os resultados vividos. Tais resultados vêm de formas variadas e de maneiras constantes e nós, como humanos reagentes de afetos, não possuímos dispositivo que nos faça barrar essas potências. Deste modo, somos atingidos por afecções boas e ruins, aumentando ou diminuindo o nosso *conatus* (GIACÓIA, 2018). Sobre esse processo de essências e afecções por meio dos encontros ocorridos ao longo do caminho, Deleuze escreve:

E como as afecções não são separáveis de um movimento pelo qual nos fazem passar a uma perfeição maior ou menor (alegria e tristeza), conforme a coisa encontrada se componha conosco, ou, ao contrário, tenda a decompor-nos, a consciência emerge como o sentimento contínuo de uma tal passagem, do mais ou menos, do menos ao mais, testemunha das variações e determinações do *conatus*, em função dos outros corpos ou das outras ideias. O objeto que convém à minha natureza determina-me a formar uma totalidade superior que nos inclui, a ele e a mim. Aquilo que não me convém compromete a minha coesão e tende a dividir-me em subconjuntos [...]. A consciência é como a passagem, ou melhor, como o sentimento de passagem dessas totalidades menos poderosas às mais poderosas inversamente. A consciência é puramente transitiva (DELEUZE, 2002, p. 27).

Embora passivas, no sentido de não reagirem por si só, pois dependem do meio (o corpo), elas ocorrem e é através da consciência humana que se decide qual reação ter ou possuir. Porém, não apenas elas, nós também, ao nos deslocarmos, num processo contínuo de vida, escolhemos ser passivos ou ativos em relação aos encontros, fazendo com que não sejamos apenas resultado daquilo que sobre nós ocorre. Essa escolha sobre os resultados dos encontros que nos passam nos tira da posição de espectadores da vida. A nós restará apenas o entendimento do que nos ocorre, nunca poderemos sentir ou explicar o afeto alheio, isso é único e intransponível; seremos eternamente passivos, no sentido de não sermos capazes de conhecer o afeto gerado pelos encontros no corpo que a nós afeta (GIACÓIA, 2019).

E retornando à fala de Oswaldo Giacóia (2018), ele explica também que para Espinosa não existe distinção entre o corpo e a alma, eles são constituições da mesma substância e de um mesmo organismo complexo. Portanto, não se diferem e nem se formam separadamente. Por este motivo podem ser impressionados de diversas maneiras, sejam elas outros corpos, outras ideias e novos encontros. Considerando essa perspectiva sobre uma única estrutura afetada por um encontro, novamente podemos pensar Pierre Fatumbi Verger em sua experiência. Um corpo, munido de sua alma desejante por liberdade, emocionado por um encontro de lugar, pessoas (comunidades) e uma nova realidade latente. A experiência afetiva de Verger tornou-se útil após o grande encontro (interracial e cultural), fazendo com que ele fosse além da vida que possuía, pois foi um encontro que lhe causou alegria e entusiasmo, aumentando seu *conatus*, permitindo que ele conhecesse ou pudesse pesquisar as causas dessas afecções, deixando de lado o campo apenas imaginário permitindo um conhecimento intelectual, compondo as ideias verdadeiras.

O grande encontro na vida de Pierre Fatumbi Verger criou uma mudança de perspectiva enquanto homem e tendo respeitado seu tempo afetivo, numa espécie de maturação dos afetos, de encontro a um renascimento de valores e apontamentos existenciais. Essa mudança de perspectiva, que vem junto às ideias verdadeiras, passa a causar no corpo impressionado desejos/impulsos de dentro de nossa própria natureza, nosso próprio *conatus*, permitindo que a busca pelo conhecimento seja constante e cada vez mais plena e feliz (GIACÓIA, 2018). Para Espinosa, esse é o verdadeiro caminho para se encontrar a liberdade real, só se é livre podendo conhecer de forma completa e intelectual as coisas da vida, não apenas o sentimento de livre arbítrio ou se realizar o que se deseja sem um compromisso estabelecido por entidade ou pessoas. A liberdade de um homem lhe chega ao se conhecer as leis da natureza e as de seu corpo. Livre, ele não permite ser vencido por forças exteriores: embora possivelmente tocado, busca sempre dominá-las.

Embora Verger pudesse também gozar das liberdades-clichês, como não precisar dar satisfações mais apuradas às pessoas ou precisar estar todos os dias em um único lugar, ele pôde buscar essa liberdade intelectual e verdadeira da qual se refere Espinosa. Sendo ele um sujeito inserido no meio, soube reconhecer seu espaço e função e foi “capaz de detectar seus encontros úteis [...], capaz de unir-se pelo amor a *objetos*⁵⁸ que aument[aram] sua potência[...]” (GIACÓIA, 2018) enquanto homem.

⁵⁸ Grifo nosso.

4 MÉTODO-EXPERIÊNCIA-AFETO (O NÃO MÉTODO DE VERGER)

Aparelho fotográfico: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias.
Vilém Flusser (1985)

É indissociável falar sobre as fotografias de Pierre Fatumbi Verger sem mencionar o aparelho que ele utilizou em sua jornada como fotógrafo. Conforme Flusser (1985), “[a]s imagens técnicas são produzidas por aparelhos”. Aqui devemos compreender ainda que a ideia de Flusser em relação ao aparelho é de que ele é um brinquedo capaz de traduzir conceitualmente o pensar fotográfico. E as imagens técnicas são “produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais” (FLUSSER, 1985).

Como já referido aqui nesse trabalho, seu equipamento fotográfico consistia em uma Rolleiflex, um kit de lentes de aproximação e um *flash* (que não fazia muita questão de utilizar). Adquiriu sua primeira câmera (usada) em 1932, assim que decide viajar e fazer suas primeiras fotografias. Fica encantando pela nitidez que consegue dos objetos utilizando uma lente de aproximação que vem junto com a câmera e passa os dias a fotografar todos os tipos de cena, como ele mesmo conta em seu livro *50 anos de fotografia*:

O que me encantava no equipamento que acompanhava a Rollei eram dois pares de lentes de aproximação que, adaptadas nas objetivas do aparelho, permitiam tirar fotografias de objetos colocados a cinquenta centímetros de distância de uma e – oh! maravilha! – a somente trinta centímetros da outra. Fiquei seduzido pela extraordinária nitidez dos detalhes que sobressaíam nas fotos tiradas de tão curta distância, permitindo-me valorizar o contraste do rugoso e do liso, do brilhante e do fosco [...]” (VERGER, 2011, p. 12).

Ele troca sua antiga câmera, fabricada em 1928, assim que retorna dos quase dois anos no Taiti por outra Rolleiflex mais moderna, com uma capacidade de imagem melhor, “já que a antiga só receb[ia] filmes de seis poses” (SOUTY, 2011, p. 56) e segue com ela por uma expedição de volta ao mundo para o jornal *Paris Soir*. A Rolleiflex foi um equipamento revolucionário para o mercado fotográfico, como explica Mario Book na revista *Fotografe Melhor*:

A Rolleiflex, [câmera alemã] lançada em 1929, ganhou o mercado com o inovador formato TLR [twin-lens reflex] de lentes gêmeas, combinando a precisão do visor reflex na objetiva superior, para enquadramento e foco, com uma segunda objetiva, abaixo, apenas para a exposição. Além disso, soube tirar o máximo proveito do filme de médio formato (120) produzindo negativos 6 x 6 cm, o que elevou para 12 poses a quantidade disponível por rolo. Até então, eram somente oito o tamanho 6 x 9 cm na câmera de fole (BOOK, 2018).

A câmera escolhida por Verger para o acompanhar pelo mundo traz outra questão que lhe confere ainda mais facilidade na hora de realizar seu trabalho. A maneira que o aparelho necessitava ser manipulado cobrava do fotógrafo uma postura diferente da que estamos acostumados a presenciar quando vemos alguém fotografando algo ou alguém. Há, geralmente, entre o fotógrafo e o interesse fotográfico um aparelho, que não permite ver a face total de quem fotografa, tornando evidente que ele mira em um lugar ou alguém. O fato de ter um equipamento entre objeto e olhar, intimida e faz com que a pessoa a ser fotografada recue, tome uma posição de defesa e muitas vezes isso faz com que a expressão no rosto e a retração corporal do fotografado evidenciem o desconforto. Além disto, conforme explica Richard Salkeld, o tamanho das câmeras também pode criar essa retração:

A escolha da câmera afeta a reação das pessoas. Uma câmera grande pode parecer intimidadora e convidar a uma resposta séria, formal. Já uma câmera pequena pode provocar uma reação mais espontânea e expressiva. Por outro lado, uma câmera pequena “na sua cara” pode parecer algo agressivo ou invasivo (SALKELD, 2014, p. 38).

A Rolleiflex, por sua vez, por trazer duas lentes em seu corpo (uma para focar o objeto e a outra para expor e realizar a fotografia), exige que o fotógrafo traga a câmera um pouco abaixo do peito e que permaneça olhando para baixo, tirando qualquer interferência de seu rosto. E por ter a cabeça abaixada, não permitindo ser possível saber qual o lugar ou objeto que mira, a câmera permite que o mesmo se aproxime com mais facilidade das pessoas.

De uma maneira popular, o gesto de ter a cabeça abaixada em muitos lugares transmite respeito e reverenciamento a algo ou alguém. Quase sempre no momento de rezar ou fazer silêncio, o ato de abaixar a cabeça é automático. Muitas pessoas fecham seus olhos e se colocam de cabeça baixa para se conectarem com seus pensamentos. Se pensarmos no processo de captação de imagem de Pierre Verger como sua câmera, podemos fazer uma livre associação, embora ele afirmasse que a fotografia só apareceria mesmo após a revelação no laboratório. Verger precisava ter sua cabeça abaixada com os olhos fixos no visor e, em meio às pessoas e nas ruas, às vezes poderia passar despercebido por parecer que procurava algo e não que naquele momento fazia a captação de algo. Souty lembra que:

A Rolleiflex obriga o fotógrafo a inclinar ligeiramente o busto diante das pessoas ou paisagens, como uma saudação, numa prece ou num rito de celebração da beleza do mundo. Para o fotógrafo Robert Doisneau, outro partidário incondicional da Rolleiflex, isso simbolizava cortesia, humildade. Além do mais, a simples inclinação permitia ao fotógrafo disfarçar a própria timidez (SOUTY, 2011, p. 57).

Além do fato de ter a cabeça abaixada, o corpo levemente inclinado e alterar sua relação com o objeto, ele dá a quem olha suas imagens uma visão de mundo totalmente

diferente da que trazemos como referencial. Por ser “uma máquina de visor central, que fica suspensa do nível do peito até o baixo-ventre, [faz] Verger tirar vários retratos de baixo para cima [...], sem provocar o fotografado olhando-o pelo visor como se fosse um ciclope [...]” (SOUTY, 2011, p. 57). Michael Freeman (2012) nos lembra que ao utilizar qualquer que seja a câmera nós não iremos registrar o que estamos olhando, mas, sim, o que vê a câmera – mesmo que miremos, é o aparelho quem registrará a imagem. Mas é sabido, por exemplo, que a questão de definir o que da cena entrará ou não no quadro coloca o fotógrafo novamente no jogo, nunca podendo excluir nem um e nem o outro.

Souty (2011) explica que Pierre Verger discordava da prática de *roubo*⁵⁹ de imagem como fazia Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Ele permitia que o outro viesse até ele, sem surpreendê-lo de maneira negativa ou abrupta. A Leica, muito menor que a Rolleiflex, tinha seu tamanho como vantagem, porém exigia do fotógrafo que colocasse a pessoa na mira para ser registrada. E na Rolleiflex, mesmo sendo maior, o fato de não identificar quem ou o que está sendo fotografado permite que as pessoas fiquem mais naturais na hora que se realiza a fotografia, além de quase não ser percebida por seu barulho, pois é considerada uma câmera muito silenciosa. Quando aceito nos espaços, por conta do aparelho que realiza um trabalho mais discreto, “Verger podia tirar a foto sem que o fotografado se desse conta (pelo menos em fotos diurnas, sem *flash*” (SOUTY, 2011, p. 59). Dificilmente colocava pessoas em pose aguardando para serem fotografadas, salvo alguns retratos pontuais de pessoas que eram importantes para ele e/ou para o seu trabalho ou quando, como fotógrafo jornalista, lhe exigiam o retrato de alguém específico, percebendo que a pessoa encara a câmera e o *olha nos olhos*. Sobre esses retratos pontuais, Souty escreve:

Nessa imagens frontais, os olhares captados mostram franqueza, orgulho, atrevimento, malícia ou cumplicidade. De fato, a Rolleiflex não corta a comunicação visual e Verger, com o rosto descoberto e observando em silêncio, não hesita em retribuir o olhar do interlocutor. Com a visão frontal, o fotógrafo retrata o sujeito, mas é também o próprio sujeito, confrontado com a máquina, que se apresenta. Percebe-se que se cria uma interação, uma convivência entre o fotógrafo e o sujeito para que este entregue algo de si próprio, sem disfarce, temor, dissimulação, timidez ou vergonha. Trata-se de um verdadeiro diálogo com os olhos. O fotógrafo parece ser considerado um igual, uma testemunha amiga, não há expressão de irritação ou rejeição indicando que as fotografias foram feitas sem seu conhecimento ou contra sua vontade. Nesses retratos, Verger não procura eliminar o impacto de seu status de observador estrangeiro sobre a situação observada, como fará nas imagens de caráter mais etnográfico, documental. Aqui, ao contrário, o encontro e a intersubjetividade

⁵⁹ Henri Cartier-Bresson não tinha muito apreço pela posição submissa que a Rolleiflex exigia, em 1932 passa a utilizar uma Leica, pequena e leve, que aceitava filmes 35mm e realizava fotografias retangulares. O fato de trazer a câmera posicionada no nível dos olhos, como um fuzil, no momento do disparo, traz a ideia de um caçador à espreita, esperando o momento certo de atacar (SOUTY, 2011).

fotógrafo/fotografado são visíveis. O tema dessas fotografias talvez seja o próprio olhar compartilhado pelos dois parceiros (SOUTY, 2011, p. 59).

A visão que Verger nos apresenta em contra-plongé aparece em praticamente todas as imagens, pouquíssimas foram realizadas de cima para baixo, somente mesmo quando ele se encontrava sobre algum outro espaço e o que buscava estava na parte inferior ou com as imagens na altura dos olhos. O olhar dele, atravessado pelo aparelho, chega de uma maneira ativa, colocando o objeto fotografado em uma posição de destaque o engrandecendo na imagem. O aparelho escolhido, que nos apresenta imagens no formato quadrado, a maneira como lida com a situação, buscando que o outro se aproxime e o enquadramento que realiza, evidenciando faces e corpos que quase sempre transparecem um sentimento de pertencimento e felicidade, dá vida a seu estilo fotográfico. Esse estilo, unido ao preto e branco que escolhe como cor para suas imagens, é a visão de mundo que ele nos dá. Todas estas questões técnicas apresentadas acima, criando seu estilo fotográfico, podem tranquilamente ser somadas “à liberdade de movimento, à autonomia no trabalho” (SOUTY, 2011, p. 60) que o acompanharam durante toda sua jornada como fotógrafo.

Esta jornada foi marcada por um olhar único, que serviu de instrumento para pôr em prática uma de suas vocações profissionais. A maneira como vê as coisas é a ponte entre o aparelho que utiliza (que confere singularidade às imagens) e as cenas que ocorrem pelo mundo. De forma muito pessoal, o olhar de “Pierre Fatumbi Verger é opção de rompimento e de um enfrentamento comandado por tão profunda humanidade, pois o outro, a pessoa, é o tema central de todos os olhares” (LODY, 2002, p. 12). Um universo de pessoas que irá compor quase 100% de seus retratos, uma linguagem que começou a lapidar ainda lá no Taiti em sua primeira longa viagem, quando passou a mirar sua câmera para os rostos humanos. Por algum motivo, as pessoas lhe chamaram a atenção e esse “olhador do mundo”, como dirá Lody, viu no olhar do outro que dentro de cada pessoa existia outro mundo, ainda mais interessante e único. A partir desse encontro, marcado pela etnografia e se aproximando da antropologia, seus retratos passaram a ter o homem como objeto principal de interesse visual e acadêmico posteriormente.

A definição sobre retrato no dicionário Michaelis nos diz que se refere a uma imagem ou reprodução de uma pessoa, seja ela pintura, desenho, escultura ou uma fotografia. A definição de retrato (do latim *retrahere*, copiar) surge a partir da pintura *Giovanni, o Bom* (1360), que é considerado um dos primeiros retratos que se tem notícia. Essa técnica foi exaustivamente explorada nas escolas de arte como uma maneira de dominar a linguagem da representação. Entretanto, para se ter o registro de uma pintura como forma de recordação era

preciso ser de classe alta. Por ser uma arte de custo elevado, apenas as pessoas abastadas possuíam acesso aos retratistas (pintores) da época. Conforme explica Gisèle Freund (1983), “Quando, sob Luís XVI, a burguesia se tornou próspera, ele recriou dando a seus retratos, ao máximo de suas possibilidades, um caráter suntuoso, uma vez que os gostos da época eram determinados pela classe no poder, ou seja, por nobreza⁶⁰”. Freund complementa ainda que conforme a burguesia crescia e o poder político se fixava na sociedade, os gostos dos consumidores mudavam, o suntuoso perdia espaço para que o rosto burgês emergisse⁶¹. Para que esse rosto aparecesse eram necessárias uma técnica e sensibilidade apuradas do pintor, que em muitos casos eliminava imperfeições e adicionava cenários conforme o gosto do retratado. Para Kubrusly:

Antes da invenção da fotografia, a semelhança entre o retrato e o retratado dependia da perícia e sensibilidade do artista e se impunha, assim, como principal critério de julgamento: quanto mais parecido, melhor o retrato. Isso não impedia que alguns pintores, percebendo que a obra sobrevive aos homens, se aventurassem em busca do imponderável que transparece num rosto humano e transcende o próprio modelo (KUBRUSLY, 1991).

A possibilidade de descolar ou eliminar certas imperfeições do rosto o trazendo para uma representação, como no caso da fotografia, era uma das características da pintura. Kubrusly explica que:

Esta característica da fotografia, aliada ao potencial de comunicação do rosto humano, distancia o retrato fotográfico de tudo que possa ser feito pela mão do artista. Na pintura, a identidade do retratado podia, ou não, ser o elemento predominante; na fotografia isto é inevitável, uma vez que cada rosto identifica um único indivíduo com a mímica facial que lhe é peculiar (KUBRUSLY, 1991).

Ainda com relação à manipulação de fotografias ou possíveis retoques que tornam os retratos uma forma de expressão artística e não somente um registro comum/natural, Brian Dilg explica:

A fotografia de retratos evoluiu rapidamente de poses estóicas de um grupo de elite para retratos amadores feitos facilmente apenas para registrar a imagem de alguém. Retratos fotografados eram considerados espelhos “verdade” devido à natureza realista da fotografia, ao contrário de pinturas, presumivelmente, interpretativas. [...] retratos digitais agora podem embelezar com mais facilidade do que as pinturas do passado (DILG, 2016, p. 46).

⁶⁰ Tradução do original: “Cuando, bajo Luis XVI, la burguesia se volvió prospera, se recreo en dar a sus retratos, al maximo de sus posibilidades, un caracter suntuoso, pues los gustos de la epoca se hallaban determinados por la clase en el poder, es decir, por la nobreza” (FREUND, 1983, p.7).

⁶¹ Tradução do original: “A medida que subia la burguesia, y que se consolidaba su poder político, cambiaba la clientela y el gusto se transformaba. El tipo ideal deja de ser suntuoso: en su lugar aparece el rostro burgués” (FREUND, 1983, p. 7).

Ao olharmos o outro o reconhecemos por sua face, não por suas digitais, bem como num documento de identidade que traz a fotografia como principal característica de identificação. Conforme escrever Kubrusly (1991): “O rosto, e não as impressões digitais, é nosso documento de identidade. Reconhecemos alguém, imediatamente, pela visão de seu rosto”⁶².

Se na pintura os registros ficavam disponíveis para quem pudesse pagar (como a burguesia e a nobreza) a fotografia, em seu início, se limitava às paisagens e à natureza morta⁶³ - ainda que por uma questão técnica. O tempo de exposição para captar uma imagem inicialmente era de 8 a 12 horas, humanamente impossível manter uma pessoa parada por tanto tempo. Com o passar do tempo, a tecnologia fotográfica foi aprimorada, possibilitando começar a capturar imagens de pessoas, mesmo tendo que utilizar alguns artifícios para apoiar braços, pescoço ou colocando a pessoa sentada. A fotografia também teve seu período de servir à burguesia, pois o equipamento era caro, complexo de utilizar e pedia que quem posasse, fosse retratado com toda riqueza e importância que o momento exigia. Como explica Senra:

Os primeiros retratos, como é sabido, mostravam gente distinguida pela fortuna, pelo privilégio ou nascimento. O fotografado era representado em meio a uma série de elementos que deveriam conotar seu status: cortinados, colunas e, tomado de corpo inteiro ou até abaixo dos joelhos, sua postura altaneira devia contribuir, tanto ou mais que a expressão facial, para conotar seu estatuto social (SENRA, 2012).

A realidade fotográfica dos privilegiados não durou para sempre e, ainda no século XIX, as pessoas que não faziam parte da alta classe social começaram, também, a aparecer em retratos realizados em Paris por Félix Nadar (1820 – 1910). Senra complementa:

Foi na metade do século XIX que Nadar acrescentou a esse grupo de “privilegiados” um novo segmento humano, tendo por base o talento, o magnetismo – enfim, qualidades “pessoais” que não mais tinham a ver com o pertencimento de classe. Despojado dos antigos elementos, o retrato se concentra na figura humana, buscando “traços” significativos, marcas de expressão, não só no rosto, mas no traje (SENRA, 2012).

⁶² “A foto de identidade tem sua origem nas práticas judiciária, policial e médica, que deram lugar a um tipo de conhecimento voltado para o controle das populações. No século XIX foram criadas, por meio da imagem fotográfica, verdadeiras “tipologias” que permitiram identificar não apenas o criminoso (Bertillon), o “louco” (Charcot), mas também o “diferente” (fotos etnográficas de povos desconhecidos e distantes). [...]. Enquanto o retrato burguês visava valorizar o indivíduo, a sua desindividualização teria começado com a foto policial e judiciária” (SENRA, 2012).

⁶³ Gênero de pintura em que se representam coisas ou seres inanimados, como vasos, fruteiras etc.

Ao longo da História, vários pesquisadores contribuíram para que a fotografia passasse a fazer parte da vida das pessoas com poder aquisitivo menor, não sendo mais exclusividade da elite burguesa. Para Brian Dilg:

A fotografia de retratos nasceu logo após a invenção do primeiro processo fotográfico, o daguerreótipo. Antes da fotografia, retratos só eram acessíveis a uma minoria abonada e que podia encomendá-los e, com frequência eram embelezados para realçar a iconografia ou símbolos de status. Embora cara no início, a fotografia logo tornou os retratos bem mais acessíveis. Como os primeiros processos requeriam exposições longas, a maioria dos fotógrafos retratistas trabalhava em estúdios grandes com muita luz natural (DILG, 2016, p. 46).

A prática de fotografar pessoas se expande e assim como Nadar, August Sandres (1876-1964) começa a retratar pessoas, se tornando um dos mais importantes retratistas da época fotografando o povo alemão. Diz um de seus principais seguidores, Richard Avendon (1923 – 2004), que um retrato na fotografia é o registro de alguém que sabe que está sendo fotografado, olhando ou não fixamente para o aparelho (LIMA, 1988, p. 92). Isso acaba por excluir a captação sem o consentimento e conhecimento do retratado, conhecida como fotografia cômica⁶⁴.

Com a popularização dos retratos, pessoas comuns puderam ter registros de si mesmas e familiares, porém o acesso ao aparelho, além de seu alto valor e por sua complexidade técnica, ainda era algo impensado e restrito até o final do ano de 1887. Essa popularização do aparelho fotográfico só foi possível a partir da criação de George Eastman. Dilg conta:

Em 1863, profissionais e amadores já criavam e expunham retratos, mas foi com a invenção da câmera #1 da Kodak em 1888 por George Eastman que a popularidade da fotografia disparou. A #1 da Kodak era uma caixa simples pré-carregada com filme, que podia ser enviada ao laboratório da Kodak para revelação e produção de cópias, sendo devolvida com um novo rolo de filme. Com a evolução das câmeras portáteis, fazer retratos se expandiu além do domínio profissional e se tornou algo disseminado entre fotógrafos amadores. Ao longo da história da fotografia, os retratos foram vitais para a popularidade dessa forma de arte (DILG, 2016, p. 46).

Sobre a prática dos retratistas da época, Roland Barthes em *A Câmera Clara* define o rosto como máscara. Ele diz ao analisar o retrato (em close) que Avendon faz de William Casby, (nascido escravo, que traz um olhar triste e levemente mareado, fixo ao obturador da câmera, permitindo perceber a feição maltrada e de lábios cerrados): Barthes escreve:

⁶⁴ Erich Solomon é, de algum modo, considerado o progenitor do actual fotojornalismo porque é principalmente com ele que nasce a candid photography (candid camera foi a expressão usada pelo director da revista londrina *The Graphic* para se referir ao novo estilo), a fotografia não posada, não protocolar, em que o fotografado não se consegue preparar para o ser. Uma fotografia viva, por vezes bem humorada (Solomon não desdenhava o público), que tenta surpreender as figuras (públicas) em instantes durante os quais abrandam a vigilância, deixando cair as máscaras e abandonando os rituais sociais, assumindo posições "naturais". Uma fotografia que procura retratar o quotidiano (SOUSA, 2000).

a essência da escravidão é aqui colocada a nu: a máscara é o sentido, na medida em que é absolutamente pura [...]. É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos: Nadar (a burguesia francesa), Sander (os alemães da Alemanha pré-nazista), Avendon (a high-class nova-iorquina). A máscara é, no entanto, a região difícil da Fotografia. A sociedade, assim parece, desconfia do sentido puro: ela quer sentido, ao mesmo tempo quer que esse sentido seja cercado de um ruído (como se diz em cibernética) que o faça menos agudo. Assim, a foto cujo sentido (não digo o defeito) causa muita impressão é logo desviada; é consumida esteticamente, não politicamente. A Fotografia da Máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar (em 1934, os nazistas censuraram Sander porque seus “rostos da época” não correspondiam ao arquétipo nazista da raça), mas, por outro lado, é muito discreta (ou muito “distinta”) para constituir verdadeiramente uma crítica social eficaz [...] (BARTHES, 2018, p. 35).

Ter a representação de pessoa, dar um “rosto” e um “local” a ela, faz com que esta imagem se aproxime da etnografia e da antropologia, pois a *encaixa* em uma cultura. Sobre identificação por meio da fotografia, Stella Senra, ao explicar o uso do retrato nas fotografias de Claudia Andujar, diz que não tomará o termo “identidade” como propriedade de indivíduos ou de uma coletividade e, nem que sirva de forma fixa, usado para preservar algo imutável por meio da fotografia, mas diz que o retrato é:

gênero fotográfico que mais diretamente lida ou “tematiza” a identidade – não para considerá-la como modalidade de registro capaz de “consagrar” e de “eternizar” a identidade mas, ao contrário, como o que pode pôr à prova tal função (SENRA, 2012).

Já Roland Barthes, ao comparar texto e imagem, mesmo não se referindo diretamente ao retrato, dirá que a:

Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é *representada*⁶⁵) [...], ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber *etnológico*. [...], ensina-me como se vestem os russos (o que, no fim das contas, não sei): noto o grosso boné de um garoto, a gravata do outro, o pano da cabeça da velha, o corte de cabelo de um adolescente etc (BARTHES, 2018, p. 31).

Sobre a leitura da imagem, Boris Kossoy (2009, p. 51) nos diz que: “Uma única imagem reúne, em seu conteúdo, uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas do conhecimento: a fotografia sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares”.

É por poder inserir um lugar ou uma cultura a quem é fotografado que o retrato, como dito anteriormente, se torna tão significativa e se aproxima da etnografia. Através do rosto e pelo olhar, pensando no fotografado olhando fixamente para o aparelho, um retrato ganha ainda mais sentido. Conforme escreve Lima:

⁶⁵ Grifo do autor.

Os olhos são a parte mais atraente de uma foto e no retrato eles são importantes, já que os olhos estão fixos, primeiro no aparelho fotográfico e, posteriormente, em quem olha a imagem. O retrato é a fotografia mais usada e a de mais fácil comunicação (LIMA, 1988, p. 94).

Lima ainda complementa ao falar sobre o olhar de quem fotografa e diz que esse olhar pode colocar o fotógrafo em uma posição de auto-retratista, pois ao fotografar o outro o fotógrafo coloca sua própria interpretação sobre quem fotografa. Lima explica:

O retrato pode ter, [...], um componente de auto-retrato, já que a pessoa que o faz, dá a sua interpretação da pessoa fotografada. O retrato de uma pessoa feita por fotógrafos diferentes daria visões diferentes dessa pessoa (LIMA, 1988, p. 94).

Stella Senra, ao refletir sobre a definição que Gilles Deleuze e Félix Guattari conferem ao rosto, lembra que eles o consideram uma realidade construída ao longo da história e que não é a representação do rosto “comum”, mas sim do rosto branco. É a representação do rosto burguês, a representação da alta classe, o rosto considerado dominante, não os rostos comuns que transitam pelas ruas como iguais, sem voz. Senra escreve:

a definição que o filósofo Gilles Deleuze e o psicanalista Félix Guattari oferecem da noção de “rosto” – essa premissa do retrato – que permite melhor entender as contradições, ou os impasses do retrato quando se trata de povos primitivos. O rosto humano não é universal, dizem os dois autores, ele é uma realidade criada, construída ao longo da história e da história do homem branco. Ele não é sequer o rosto do homem branco, o rosto é o próprio homem branco (SENRA, 2012).

Senra acrescenta ainda que:

O rosto “significa”, ele dá conta do modo como é ou se comporta nosso interlocutor “sabemos ler” os sinais que o rosto nos envia, somos capazes de descodificá-los. Isto significa, de um lado, uma certa modalidade de relação entre interioridade e aparência – manifestamos no nosso rosto o que sentimos – e, por outro lado, a existência, o conhecimento e o domínio de uma gama de sinais que tornam um determinado estado visível, ou se deixam, igualmente, “ler” (SENRA, 2012).

Enquanto humanos possuímos a necessidade de “significar” alguém e esse significado acontece por meio do reconhecimento facial. É o rosto do outro que me leva a nominar esse corpo e o inserir em um local ou círculo de pessoas. David Le Breton explica que:

A existência de uma pessoa só adquire sentido ao ser alimentada por símbolos e por valores da comunidade social à qual ela pertence; o rosto não escapa à regra”. [...] O simbolismo social confere os seus sinais ao rosto para inscrever nele a familiaridade do olhar dos outros; ou do próprio olhar quando o ator se percebe a si mesmo em um espelho ou vê o seu rosto refletido em uma vitrina (LE BRETON, 2019, p. 156).

Para Giorgio Agamben (2015), o rosto é a parte do corpo humano que mais se expõe, porém, ao mesmo tempo, é a que mais se reserva. É o “espaço” comum à comunidade, o único lugar que ele apresenta ao público, mas sem permitir que o conheçam verdadeiramente.

O autor explica: “Aquilo que o rosto expõe e revela não é algo que possa ser formulado nesta ou naquela proposição significativa e tampouco um segredo destinado a permanecer para sempre incommunicável” (AGAMBEN, 2015, p. 87).

Esse “mistério” que faz do rosto um lugar tão intrigante existe porque o homem é um ser único e, portanto, “[...] um rosto é um universo. Para capturar a realidade mais profunda, é preciso arrancar algo da vida” (ASSOULINE, 2013). Não é possível decifrar uma pessoa ao olhar para ela, compreendê-la leva tempo e exige que nós tenhamos cuidado na hora de formular opiniões, pelo risco de criar desapontamentos. O processo de olhar o rosto e “achar” algo cria um duelo entre as duas partes, do rosto que não se revela e da opinião alheia no campo das ideias. Assoulini diz ainda que é melhor não se conhecer demais o outro. Ou se pensarmos nos rostos fotografados (estando o rosto na mira de uma câmera), pois “esta é a melhor maneira de revelar a humanidade por trás do homem” (ASSOULINE, 2013). Ao permanecer na ideia da captura de retratos, as faces servem como objetos fotográficos e uma vez bem trabalhados ou dirigidos, quando esta for a intenção, podem apresentar ou revelar sua personalidade genuína (ADAMS, 2003). “O rosto está em movimento constante, e mostra tanto expressões apropriadas, que representam a personalidade do modelo, quanto expressões atípicas, que não a representam” (ADAMS, 2003, p. 122).

Ao permanecer na ideia da captura de retratos, as faces servem como objetos fotográficos, e, ao lembrar os retratos feitos por Pierre Fatumbi Verger, não podemos esquecer que ele não dirigia seus “modelos”, salvo poucas exceções. Muitos rostos que capturava na multidão não se preocupavam com sua presença, pois nem o percebiam e quando o percebiam dificilmente negavam o olhar. Isso podia ocorrer devido ao tipo da câmera que utilizava, permitindo que mesmo tendo ela preparada para registrar a imagem, na altura do tronco, seus olhos permaneciam livres para conversarem com o fotografado. Essa troca mútua de olhares poderia tornar o processo do retrato muito mais fácil e verdadeiro.

Acima, Stella Senra nos traz a ideia de Deleuze e Guattari, sobre o rosto branco. E este rosto, que nasce dentro de uma “práxis” única, vem embalado em dois eixos que os autores chamaram de “significância” e “subjetivação”. Deleuze e Guattari (1992) explicam que a significância funciona como um muro branco, local em que será inscrito tudo aquilo que o dono do rosto permitir, bem como suas redundâncias. A subjetivação, por sua vez, nunca irá existir sem um buraco negro, pois é neste espaço que será posta toda sua consciência e paixões. Eles irão denominar essa análise como: “sistema muro branco-buraco negro”. Os rostos tendem a exprimir aquilo que “são” ou aquilo que se incumbem de ser, unindo significado e significativo. Explicam Deleuze e Guattari:

Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante (DELEUZE&GUATTARI, 1996).

Os filósofos continuam e nos contam que o rosto é redundância, pois ele mesmo a cria, por meio das próprias redundâncias e significados, e também que o rosto é o próprio construtor do muro, pois ele o necessita para ter onde inserir as significações que a ele serão conferidas. No trecho abaixo os autores falam sobre:

O rosto é, ele mesmo, redundância. E faz ele mesmo redundância com as redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonância ou de subjetividade. O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho (DELEUZE&GUATTARI, 1996).

Os rostos não são bases prontas e determinadas, eles são o alicerce para novas interpretações e significados. São lugares prontos para produzir e serem produzidos. Essas interpretações acontecem pois:

Os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro. O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens (DELEUZE&GUATTARI, 1996).

Um rosto, quando reconhecido, nos serve de referência, nos leva a pensar no momento em que o vimos, no nome que ele carrega, local, voz e todos os demais referentes que com ele nos chegam. Nós tendemos a guardar o referente primeiro daquele rosto, lançando certa estranheza quando este referente não condiz com aquilo que nossa memória possui. Diz Le Breton (2019, p. 197): “Cada pessoa, segundo parece, tem um rosto de referência à bitola do qual ela avalia o seu rosto de hoje; no entanto, o primeiro é o único que deve ser *levado em consideração*⁶⁶”. Le Breton (2019) continua e explica que a diferença/estranheza que temos ao ver o rosto que não condiz mais com nosso referente é causada também pelo

⁶⁶ Grifo do autor

envelhecimento. Por esse motivo, para muitas pessoas é difícil lidar com o envelhecimento de seu próprio rosto e das pessoas que com ele convivem.

Embora seja difícil lidar com esse jogo de reconhecimento e sua relação com o tempo, Cartier-Bresson, em sua obra *Momento Decisivo*, nos lembra que a expressão de um rosto é algo passageiro, tornando essa preocupação algo momentâneo. O autor leva a discussão também para o campo fotográfico, falando sobre a relação do rosto que é fotografado e do fotógrafo e explica:

O que é mais passageiro do que a expressão de um rosto? A primeira impressão produzida por esse rosto costuma ser justa e, embora essa primeira impressão seja enriquecida quando freqüentamos pessoas, também é verdade que é mais difícil expressar sua natureza profunda à medida que encontramos essas pessoas mais intimamente. Eu acho muito perigoso fazer retratos por encomenda, porque deixando de lado alguns clientes, todo mundo quer ficar lisonjeado, e então não resta mais nada da verdade. Clientes desconfiam da objetividade da câmera enquanto o que o fotógrafo procura é uma acuidade psicológica; duas reflexões se encontram, e um certo parentesco é traçado entre todos os retratos do mesmo fotógrafo, porque esse entendimento das pessoas é ligada à estrutura psicológica do próprio fotógrafo⁶⁷. A harmonia de redescobrir o equilíbrio de através da assimetria de todos os rostos, o que impede maciez excessiva ou grotesco (CARTIER-BRESSON, 1971).

Aqui fazemos uma relação com o texto acima grifado, pois nos faz compreender que o fotógrafo possui uma linguagem e essa linguagem está ligada a uma característica psicológica própria. Ou seja, se analisarmos os retratos que Verger produziu é possível perceber a presença da linguagem por ele difundida. Características como o preto e branco, sua relação com as regras e composição fotográficas, bem como o tema que o afeta se tornam visíveis em seus retratos.

Essas características que pontuamos irão aparecer, além de outras mais, nos retratos abaixo analisados. Se para Deleuze & Guattari o rosto que se reconhece é o rosto branco e burguês, este nunca interessou a Pierre Fatumbi Verger. Nem o rosto e nem mesmo o comportamento e seus costumes. Pois acredita que as pessoas nas ruas são estímulos visuais e quase sempre mais interessantes do que pessoas tidas como “importantes”. Os retratos que ele realizou trazem até nós diversos rostos, muitos deles desconhecidos, mas todos, de certa maneira, nos levam a vê-los com respeito, pois não ocupam um lugar submisso. Conforme explica Assouline: “Qualquer pessoa pode ser fotografada, todo indivíduo é um retrato em potencial. O rosto do homem da rua pode ser bem mais estimulante do que o de uma personalidade” (ASSOULINI, 2013).

⁶⁷ Grifo Nosso

As fotografias, bem como as pesquisas de Pierre Faturmbi Verger nos chegam como resultados de caminhos, escolhas e até mesmo oportunidades que teve em sua jornada. Por estar no lugar certo na hora certa e também por acessar pessoas pontuais para realizar seus trabalhos que o proporcionaram bolsas de pesquisa. Sem deixar de lado o fato de que trabalhou para a revista *O Cruzeiro*, tendo a oportunidade de fotografar muitos lugares e culturas diferentes da sua. As imagens produzidas por ele são singulares. Até o presente momento, podemos perceber que seu gosto pessoal com relação à cor, revelação, luz natural, questão do equipamento – que cria um formato e leitura única do universo que nos apresenta – faz com que suas fotografias sejam únicas no que diz respeito à identidade de um povo/cultura, enaltecendo os valores dos rituais e costumes sem interferir neles, praticamente sem ser notado. A seguir, selecionamos alguns retratos realizados por Verger que iremos analisar para buscar compreender como esse método-experiência-afeto acontecia, de qual maneira ele aparecia e refletia nos olhos e gestos do fotografado.

Figura 2 - Ritual de Iniciação Ishédé (Daomé) Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger

Na Figura 2, realizada na África, em que a cena parece acontecer em meio a um ritual em local aberto, o sol está forte e faz brilhar a pele e marcar bem as sombras. O retrato foi realizado de baixo para cima, técnica que enaltece e credita ainda mais importância à cena. No ritual temos uma mulher que parece estar ajoelhada, pois sua altura em relação às outras duas mulheres que se encontram atrás dela é mais baixa. É nítido perceber que o assunto principal no retrato para Pierre Verger é a mulher em primeiro plano, ajoelhada, pois as outras duas que a amparam, num gesto de cuidado, – evidenciado pelas suas mãos nos ombros e colo da mulher abaixo –, têm suas cabeças cortadas no enquadramento escolhido pelo autor. Uma das mulheres possui um corte rente ao ombro eliminando de nossa visão o pescoço. A outra, à direita de quem olha a imagem, por ter o corpo ligeiramente voltado para o lado esquerdo ou

mais para o centro da imagem, tem a cabeça cortada na altura do queixo. Pontuamos essa questão de cortes um tanto abruptos que Verger realiza, parecendo não se preocupar com questões estéticas fotográficas, pois é justamente esse despreendimento com relação às regras dadas por cânones da fotografia que ele também defendia seu trabalho. Por conhecer as regras de composição e a maneira “certa” de fotografar é que as utilizava quando lhe convinha, pois neste caso, seu foco principal era a mulher ao centro, deixando de lado a preocupação com as demais pessoas em cena. E o fato de deixá-las de lado é que torna a fotografia ainda mais interessante, pois nos faz pensar sobre ela. É possível perceber também que as três mulheres em primeiro e segundo plano possuem tecidos amarrados nas cinturas e estão seminuas, pois trazem seios e barrigas à mostra. As duas que amparam a mulher ao centro, têm pulseiras nos pulsos e uma delas – a que traz a mão no ombro esquerdo de quem vê – usa um anel no dedo anelar, além de ser possível perceber a textura de suas peles e o leve rugoso. Vê-se também as veias saltadas nas mãos e no seio direito da mulher agachada e toda a força do momento exprimida em seu rosto. É possível que essa expressão não seja de dor, dada a importância que os adeptos do candomblé dedicam à sua religião. Mas o rosto nos apresenta uma expressão que nos lembra um êxtase misturado a uma espécie de lamento ou lamúria. Sua boca entreaberta mostra dentes bem brancos e disformes, sua bochecha do lado direito – em que a luz do sol faz a pele brilhar – parece trazer, além de uma cicatriz, duas lágrimas secando sob o sol forte. No canto direito de seu nariz pequeno e levemente curto é possível ver um furo, como se ali houvesse um adereço. Seus olhos estão fechados, como que rezando em meio à emoção que a acomete, e neles conseguimos ver cílios pequenos. Sua testa, franzida por conta da emoção do momento, nos mostra vincos criados pela pele que se enrruga. Traz os cabelos presos e vê-se, ao lado direito, uma mancha branca neles, que pode ser uma espécie de espuma ou farinha. Abaixo dessa mancha, vemos sua orelha pequena e com furo de “brinco”, que não se encontra ali no momento. Toda essa leitura da imagem pode ser realizada a partir de um bom foco e nitidez. Pois a escolha do fotógrafo por uma abertura maior (talvez um f/8) faz com que tenhamos pouca profundidade de campo. Ou seja, praticamente conseguimos distinguir todos os elementos que estão ao fundo do tema principal na fotografia.

Para compreender o que Verger fez em relação à textura de imagem, quando falamos de abertura, Langford (2009, p. 63) explica que “A abertura da objetiva é o principal controle para escurecer ou iluminar imagens, mas ela tem um efeito ainda mais importante na nitidez total quando você fotografa...”. Ela vai depender do tipo de lente a ser utilizada, pois cada uma delas ou uma linha delas, inicia com uma abertura específica. Por exemplo, uma lente

50mm 1.4 – que é considerada uma lente clara – permitirá que seja feita uma fotografia com foco principal excelente e com um desfoque tão alto, não permitindo que seja distinguido o que há ao fundo. No caso da imagem analisada, pudemos reconhecer, pois o fotógrafo utilizou uma abertura maior, permitindo essa distinção.

Por essa questão técnica é que ao fundo na imagem, no lado esquerdo de quem vê, temos a metade do corpo de uma criança ao fundo, perpassada pelo branco, possivelmente de outra mulher, e atrás dessa criança, que compõe o quadro bem no corte da imagem, se vê uma árvore alta e outras menores e mais frondosas em uma montanha, formando uma linha que vai de encontro a cabeça de um menino. Atrás das mulheres vemos braços que parecem bater palmas, um outro corpo sentado, que julgamos ser de um homem, pelo peito desnudo, e atrás desse homem, o menino, que faz ligação com a linha formada pelas árvores ao fundo, com roupas de um tecido grosso, dada as pequenas dobras do mesmo.

Figura 3 - Candomblé Opó Afonjá Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger

Na Figura 3, realizada no Brasil, Verger precisou fazer uso do *flash*, algo que ele não gostava muito, pois dizia o afastar das pessoas. Sobre o uso do *flash*, outros fotógrafos também não gostavam de utilizá-lo justamente pelo mesmo motivo. Como explica Assouline, ao falar de Henri Cartier-Bresson e sua relação com o uso do *flash* em seus trabalhos. Ele conta que Bresson o considerava:

Um ato de barbárie rigorosamente proscrito, uma arma criminosa para matar as sensibilidades. A seus olhos, seria tão obscuro usá-lo quanto dar um tiro de pistola em pleno concerto. Por que usar de mais violência quando um simples clique já é em si uma agressão. [...] O *flash* não demonstra apenas uma falta de educação. Ele é muito pretencioso, pois quer ofuscar ao invés de iluminar (ASSOULINE, 2013).

Porém, para Pierre Verger, mesmo não gostando e pensando muito parecido com Bresson, foi necessário utilizá-lo em alguns momentos pontuais, com neste retrato, uma vez que ele não foi feito em lugar externo e sim na parte interna de uma casa – e possivelmente de noite, pois não há evidência de luz natural entrando no ambiente; além disso, podemos perceber que a lâmpada do cômodo está ligada. Conforme já mencionado, a câmera Rolleiflex da qual Verger faz uso cria imagens 6x6, nos dando retratos quadrados. Outra característica do aparelho é criar em contra-plongé, uma vez que o seguramos na altura um pouco abaixo do peito. Há uma mulher na cena, ela se encontra em plano médio (corte um pouco acima da cintura), no lado esquerdo de quem vê a imagem. O braço esquerdo está afastado de seu tronco, o que nos faz pensar que ela pode ter a mão apoiada na cintura. Ela veste uma camisa branca toda trabalhada com detalhes vazados, que parece uma espécie de linho mais grosso. Na altura do peito, sobre a camisa, ela traz um tecido com flores amarrado de maneira bem justa. O ângulo em que Verger registra a imagem nos apresenta a parte superior da casa, mostrando as telhas, bem como a estrutura da mesma. Podemos perceber que a luz do *flash* preenche o ambiente. Em determinadas partes, a luz não chega com a mesma intensidade, deixando-as mais escuras. É possível perceber que a luz do *flash* – que bate nas folhagens, bandeirolas, fitas e a própria lâmpada – cria sombra delas nas paredes. O *flash* segurado na mão, acima da cabeça do fotógrafo, e não embutido na câmera, cria um brilho na testa da mulher, que tem o tronco ligeiramente deslocado para a direita e o rosto para esquerda, criando movimento na imagem. O movimento que a mulher produz com o pescoço – com um colar grosso de miçanga –, virando-o para esquerda, o alonga ainda mais e permite que a luz bata com mais facilidade em sua parte interna, além de iluminar seu colo. Observa-se o semblante totalmente introspectivo, com os olhos fechados e a face calma, parecendo estar totalmente envolta no processo ritualístico. Ela não demonstra se importar com a presença do fotógrafo e nem mesmo com a luz forte que o *flash* produz no ambiente e sobre ela. Está totalmente absorta em seus pensamentos e, no momento, não se preocupa com o que acontece no entorno. Seu corpo em relação à folhagem na lateral esquerda de quem olha parece criar uma espécie de asa de pássaro quando os olhamos no horizonte, tal como se fossem asas abertas. Há equilíbrio na imagem, os pesos estão bem distribuídos, considerando a cor branca da parede e o escuro do teto.

Figura 4 - Candomblé Opó Afonjá - Regra dos Terços Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger

Se aplicarmos na imagem a regra dos terços, técnica que nasceu na pintura e hoje é utilizada também na fotografia para torná-la mais harmônica e equilibrada, alcançaremos melhores resultados na composição. O princípio básico por trás da regra dos terços é imaginar dividir uma imagem em três partes (horizontal e verticalmente) de modo que você tenha nove quadrantes. Essa teoria da regra dos terços afirma que uma composição visual fica mais agradável aos olhos quando os elementos que estão na fotografia se alinham a um conjunto imaginário de linhas que dividem o quadro em terços iguais, sendo na horizontal e na vertical. A regra sugere ainda que o nosso olhar é direcionado para os pontos de intersecção dessas linhas e que esses pontos são os locais ideais para colocar o tema ou objeto de sua fotografia. A primeira pessoa a citar e dar nome de Regra dos Terços foi um pintor e gravador inglês do século XVIII, John Thomas Smith. Em 1797, ele escreveu em seu livro *Remarks on Rural Scenery* (Observações sobre o cenário rural) o seguinte texto sobre a regra dos terços:

Analogamente a esta “Regra dos terços”, (se me é permitido chamá-la assim) eu presumi pensar que, ao conectar ou quebrar as várias linhas de uma imagem, seria igualmente uma boa regra fazê-lo, e em geral, por um esquema similar de proporção; por exemplo, num desenho de paisagem, para determinar o céu em cerca de dois terços; ou então, em cerca de um terço, de modo que os objetos materiais possam ocupar os outros dois: Mais uma vez, dois terços de um elemento (como de água) para um terço de outro elemento (como de terra); e então os dois juntos para fazer apenas um terço da imagem, dos quais os outros dois terços devem ir para o céu e as perspectivas aéreas (SMITH, 1797, p. 16).

Se desenharmos essa grade⁶⁸ sobre a fotografia de Verger, poderemos observar que o rosto e o corpo da fotografada estão alinhadas com a regra dos terços. Consequentemente, a face está num dos pontos de intersecção das linhas. A lâmpada acesa no canto superior esquerdo denuncia que a fotografia foi feita em um ambiente escuro – possivelmente à noite, como dito anteriormente. Bandeiras penduradas nesse local são sinais de um ambiente festivo, como se estivéssemos observando uma das obras de Alfredo Volpi (1896-1988) e suas pinturas das bandeiras de festas juninas. O *flash* utilizado faz com que as sombras fiquem duras, ou seja, muito bem marcadas na parede ao fundo. Em torno da cabeça da mulher, na parede ao fundo, há estrelas quase apagadas pela forte luz emanada pelo *flash*. O quadro à esquerda parece ter uma importância na casa, pois possui fitas presas logo acima dele. Nosso olhar vai direto para o rosto da fotografada, já que é o que está em foco e, consequentemente, em primeiro plano para direcionar nosso olhar. A planta ao lado direito fica quase apagada pela sombra que ela faz devido à luz intensa sobre seu corpo. A fotografada não nos olha, mas vemos com certa clareza que o momento não necessita que esses olhos estejam abertos. A relação do fotógrafo com o fotografado passa a não precisar da pose, mas de aproximação, de respeito, de afeto.

⁶⁸ Essa grade lembra um *jogo da velha* e hoje é facilmente ativado e desativado em câmeras e celulares, auxiliando na hora de fotografar.

Figura 5 - Dança de Iniciação - Bénin Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger

Na Figura 5, Verger provoca um “desequilíbrio”, pois a linha do horizonte não está alinhada conforme a regra dos terços. Essa linha diagonal provoca nosso olhar - até mesmo tentamos inclinar a cabeça para tentar ver melhor – e, ao mesmo tempo, a torna dinâmica. Nosso olhar centraliza novamente ao vermos em primeiro plano um homem num ritual de dança. Para Jeremy Webb:

As linhas diagonais acabam com a certeza e a simplicidade as linhas horizontais e verticais. Elas quase sempre emprestam uma sensação mais energética e ativa à imagem, em comparação com o deslocamento norte-sul das linhas verticais ou o trajeto leste-oeste das horizontais (WEBB, 2014, p. 32).

Nessa imagem, o fotografado participa de um ritual na África e de olhos fechados seu rosto parece estar alinhado com o do fotógrafo. A fotografia, em preto e branco, realça a

textura de seu corpo bem como o chão de terra fina marcado pelos pés descalços durante a dança ritualística. As possíveis cores das vestimentas são suprimidas pelo contraste do preto e branco. “A fotografia em preto e branco nos dá a chance de remover um elemento muito importante – a cor – e focar nos outros elementos que são mais difíceis de serem vistos” (EXCELL, 2012, p. 156). Com o olhar direcionado ao homem que dança em primeiro plano, acabamos por esquecer das cores que estão em suas vestimentas. Porém, conseguimos analisar de maneira melhor toda a composição dessa imagem. O horizonte inclinado faz um contraponto com o movimento dos braços do homem retratado. A fotografia parece ficar melhor equilibrada quando vemos os braços abertos numa linha diagonal oposta à linha de fundo. Seu rosto quase centralizado equilibra a fotografia e direciona nosso olhar diretamente para ele. Ele e as outras duas pessoas que estão ao fundo possuem um tecido em volta do pescoço. Vestidos com um tecido enrolado na cintura que parece ser uma espécie de saia, eles estão em movimento. Os braços estão borrados, bem como o quadril e as pernas, por estar em movimento e também pelo fotógrafo utilizar uma velocidade baixa. Ele está agachado, apoiado sobre os pés que também estão em movimento. O que muitos podem considerar como um erro na fotografia, Verger utiliza como uma linguagem a ser explorada. Conforme afirma Michael Freeman (2012, p. 160), “[...] o obturador abre, deixa mais ou menos luz passar de acordo com a velocidade ajustada, e o resultado é uma imagem mais escura ou mais clara. Velocidades altas do obturador congelam a ação, velocidades baixas borram a ação”. E complementa dizendo ainda que:

Mas já não é tão simples, por alguns motivos que emergiram aos poucos recentemente, em sua maior parte despercebidos. Uma é a aceitação do borrado de movimento como uma característica normal da fotografia. O outro é que velocidades lentas de obturador não são mais impostas a nós por necessidade, mas podem ser escolhidas ou evitadas. Podem não ser notícias arrasadoras, mas no final das contas o resultado é que agora existe uma gama muito maior de maneira pelas quais podemos expressar o movimento e ação dentro do quadro (FREEMAN, 2012, p. 160).

Ao fundo, mulheres e crianças observam o ritual em suas vestimentas tradicionais. Um tecido enrolado na cabeça no formato de turbante e vestidos estampados completam a composição. Elas formam uma espécie de círculo fechado com os homens que dançam ao centro sob um sol forte - que pode ser visto pela sombra dura projetada sobre o chão. E, em último plano, as copas das árvores sobressaem ao céu com nuvens acinzentadas. A composição nessa fotografia se torna um jogo de linhas diagonais e elementos em segundo plano. Verger parece não estar preocupado em seguir as tais regras de enquadramento e composição na fotografia advindas da pintura. Conforme Freeman:

Sempre houve fotógrafos que desrespeitaram as educadas recomendações de enquadramento e composição, mas, em geral, houve um consenso vago sobre o que funcionava e o que não funcionava, o que era aceitável e o que não era, até por volta da década de 1960. Esta foi a década, no Ocidente, em que a cultura de massa entrou em cena com desafio, confronto e emoção, e a fotografia teve seu papel (FREEMAN, 2012, p. 90).

Talvez esse “desrespeito” seja em função da situação, da rapidez em poder tirar uma foto com a Rolleiflex e capturar o momento com o movimento. Como se estivesse pintando um quadro em pleno Movimento Futurista⁶⁹, quando a beleza estava justamente na sobreposição do movimento repetitivo.

Figura 6 - Pai Balbino (Obarayi) Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger

⁶⁹ Movimento literário e artístico que valorizava a tecnologia e velocidade e teve seu início nos anos 1900, nas vanguardas artísticas européias.

No retrato de Pai Balbino (Obarayi) – Figura 6 – que Pierre Fatumbi Verger fotografou em Lauro de Freitas, cidade próxima a Salvador, o fotografado é colocando ao centro, deixando de lado as questões técnicas da regra dos terços, mas se aproximando da proporção áurea⁷⁰. Conhecida também como sequência Fibonacci, Proporção Divina, Média Dourada que foi desenvolvida por Leonardo Fibonacci por volta de 1200 dc⁷¹.

Por mais que Pierre Verger dizia não ter apreço pelas regras de composição fotográfica, é notável que quase todas estejam dentro de alguma delas. Essa composição parece ser ao acaso, mas com todos os atravessamentos que Verger possuiu, ao longo do tempo, foi possível se aproximar do fotografado. Dessa maneira, o Pai Balbino parece não se incomodar com a presença do fotógrafo, numa forma de se posicionar com altivez.

O fotografado quase centralizado, mas levemente deslocado para a esquerda e com o olhar direcionado para a direita com um respiro maior, nos leva a observar diretamente para onde vai esse olhar. A composição, por mais que haja uma vontade de quebrar com as tais regras, está presente em algumas fotografias de Verger. Para Freeman:

A composição clássica é o estilo que usa convenções amplamente aceitas de enquadramento, posicionamento, equilíbrio, divisão e assim por diante, e ela provou ser notavelmente resiliente ao longo de décadas de fotografia. Por sua vez, muitas de suas propriedades foram herdadas diretamente da pintura, dando a ela um legado de séculos. Ideias que ocorrem constantemente são as de harmonia, correção, equilíbrio satisfatório e ordem (FREEEMAN, 2012, p. 78).

A fotografia está harmônica, pois há somente uma figura que mais interessa a Verger na quase centralidade da foto. Pai Balbino possui um charuto na boca e olha para a direita, como se observasse algum acontecimento importante. Uma fotografia quase posada, debaixo de um sol forte de meio-dia, realça a textura em seu torso de pele negra. Uma sombra na diagonal corta seu peito e provoca uma sensação de equilíbrio. O turbante em torno de sua cabeça o protege da luz emanada pelo sol. Seus olhos semicerrados por essa intensidade luminosa e o charuto em sua boca o elevam a um status de supremacia.

⁷⁰ A proporção áurea (também chamada número de ouro, número áureo, secção áurea, proporção de ouro, divina proporção) é frequentemente representada pela letra grega Φ (fi) – e está diretamente ligada a um padrão numérico conhecido como Sequência Fibonacci. Ela é composta por números que constituem a soma dos dois números anteriores na sequência. (<https://www.brasil247.com/oasis/o-numero-de-ouro-como-a-proporcao-aurea-se-manifesta-na-natureza>).

⁷¹ <https://lightroombrasil.com.br/conhecido-como-numero-aureo-a-sequencia-de-fibonacci-e-muito-usada-na-fotografia/>

Figura 7 - Pai Balbino (Obarayi) - Proporção Áurea Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger

Há uma pulseira em seu braço direito, um colar de contas pendurado em seu ombro que desce até sua cintura. Sem camisa e enrolado com um tecido estampado, Pai Balbino é congelado na fotografia num momento que parece enrolar uma fita métrica em seus dedos. Um instrumento de medida que pode ser utilizado até mesmo pelo fotógrafo para calcular a distância do fotografado – e assim fazer a regulagem como obturador e diafragma. A fita métrica tem um significado muito forte para Verger, pois há uma relação de renúncia a si mesmo. Conforme Souty:

O suicídio programado com dez anos de antecedência, no dia em que Verger completou trinta anos, é a consequência lógica de renunciar a si mesmo. A decisão inicial foi tomada “sem grande convicção”. Mas em 27 de setembro de 1938, quando lhe restavam apenas 1500 dias de vida (4 anos e 2 meses) até seu quadragésimo aniversário, ele começa a contagem regressiva da operação que ele batizou de “pele de asno”: compra uma fita métrica de 1,5 metro (ou seja, 1500 mm) e começa a cortar um milímetro por dia (SOUTY, 2011, p. 249).

Mesmo que a fita métrica não seja do fotógrafo, a relação com a morte é sempre presente na vida de Verger. A produção das fotografias de retrato é forte, pois o rosto sempre presente está fadado a desaparecer. Esse rosto presente persiste em suas fotografias. O fotógrafo Arthur Omar nos diz que:

Cada rosto é uma fórmula. Cada rosto e o êxtase que o atravessa no momento é um conjunto de incógnitas, números, frações, sinais, que fornece a estrutura, as características básicas daquele êxtase, sem nome e inominável. E, como fórmula, puro signo, abstração, pode existir após a transformação e destruição do rosto — e de todas as imagens dele. A fórmula pode mesmo existir sem que esse rosto jamais tenha existido, pelo menos sob o comando daquele êxtase (OMAR, 2018).

Ao fundo, levemente desfocado, vemos uma casa e um morro que nos lembra um sambaqui⁷². A linha que esse morro faz, corta o pescoço do fotografado e acaba por dar um destaque à cabeça com um céu e uma pequena nuvem quase imperceptível que parece sair do turbante de Balbino. Essa linha proporcionada pelo morro ao fundo praticamente estabiliza nosso olhar sobre a fotografia, mas sempre com destaque ao fotografado em primeiro plano. Segundo Webb:

As linhas não servem apenas para definir espaço dentro do qual uma imagem será criada. O simples ato de colocar uma linha dentro de um quadro é algo que pode afetar profundamente o apelo visual e o impacto de uma imagem apresentada em uma moldura retangular (WEBB, 2014, p. 78).

A fotografia quadrada de Verger foge ao padrão imposto à produção de imagem ao longo do tempo. Com esse formato, ele reduz a imagem e direciona nosso olhar diretamente ao assunto retratado. A postura de Pai Balbino não é meramente uma formalidade para uma melhor composição visual. Mas é a subjetividade de Verger que consegue se aproximar do fotografado. Não apenas fisicamente, mas também psicologicamente ele consegue obter resultados diferentes de alguém que olha de fora. Para Arthur Omar:

Tem-se uma ideia da fotografia como algo puramente visual, como se as coisas estivessem colocadas à frente da câmera, e você fosse simplesmente um registrador. Para mim não. Vejo a fotografia como a inserção do fotógrafo — com seu corpo, sua mente, sua história — num determinado espaço. Ele se inscreve ali, interage, reage, adquire uma posição psíquica, subjetiva em relação ao que faz. E essa posição, mais que uma localização física, geométrica, que todos imaginam ser a que leva a encontrar o posicionamento para apontar sua câmera, o ângulo. Ao contrário, é uma posição subjetiva: ele tem que estar com a atitude correta, inserido em um espaço (OMAR, 2018).

Ou seja, Verger está inserido em um espaço conquistado ao longo do tempo e produz fotografias mais próximas, principalmente por ter sido atravessado por essa cultura.

⁷² Nome dado às camadas geológicas constituídas por depósitos de conchas, cascos de ostras e outros restos de cozinha dos índios pré-históricos brasileiros, e encontradas ao longo do litoral ou de rios e lagoas próximos a ele. (<https://www.dicio.com.br/sambaqui/>).

Figura 8 - Iemanjá Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger

A luz que incide sobre o fotografado (Figura 8) e, mais especificamente, sobre o tecido que ela usa pendurado em seu pescoço, faz com que ela seja refletida e registrada no filme do fotógrafo. Há um processo de reflexão, que se torna o principal motivo pelo qual conseguimos observar com mais atenção esse adereço usado pelo retratado. Um tecido que se assemelha ao cetim por conta desse brilho refletido. Essa luz natural que a ilumina a deixa bem marcada e bem delineada em todo o seu contorno. Isso nos dá a sensação de que o fotografado foi recortado e inserido em outro ambiente, tamanha a força que a iluminação natural possui. Segundo Langford:

Uma forma ou um contorno forte é uma das maneiras mais eficientes de se individualizar um objeto ou uma pessoa, fornecendo a ele/ela um sentido de separação do seu ambiente. Esse tipo de separação pode ser feito utilizando-se dramaticamente uma silhueta ou uma sombra. Uma forma pode ser um único item ou pode ser composta coletivamente por um grupo de diferentes objetos (LANGFORD, 2009, p. 160).

Ainda em se tratando da qualidade da luz, Langford diz que “a melhor maneira de descrever a “qualidade” de uma fonte de luz é em termos do tipo de sombra que ela faz os objetos projetar. As sombras podem ser duras e com contornos nítidos, ou difusas e graduadas, ou num ponto intermediário entre esses dois extremos” (LANGFORD, 2009, p. 135).

Há um interesse do fotógrafo em nos apresentar em primeiro plano essa Iemanjá manifestada a partir desse enquadramento minimalista. O que vemos em primeiro plano e numa forma de cone com a ponta virada para cima é uma mulher com vestimentas que refletem um brilho a partir da iluminação natural. Ela está em um ambiente externo e a fotografia está cortada na altura dos joelhos, formando o enquadramento que dizemos ser um plano americano⁷³. Nosso olhar a acompanha desde a parte inferior em que se encontra o vestido até o topo do corpo. A cabeça levemente inclinada para trás, com um “pano de cabeça” com plumas e miçangas penduras cobrindo uma parte de seu rosto. Ainda assim, é possível ver um leve sorriso e os olhos fechados. Ela possui pulseiras em uma das mãos. A outra, que quase não conseguimos ver por estar em fusão com a copa de uma palmeira ao fundo, segura um objeto característico dos rituais do candomblé. Esse objeto é redondo e possui uma estrela ao centro. Quase como um espelho, pois possui um cabo que segura firmemente, exaltando o anel em seu dedo. O objeto possui pequenos retângulos de metal em seu entorno, como um chocalho que ao ser agitado produz um som que se origina do atrito entre as peças. Sua vestimenta superior de renda realça a pele negra, juntamente com o céu ao fundo em degradê sem nuvens. A linha do horizonte ao fundo e na altura de suas pernas quase desaparece em referência ao que vemos em primeiro plano. Esse horizonte mais escuro provoca um contraste com o vestido mais claro e deixa o fotografado em primeiro plano praticamente sozinho no retrato. No canto superior direito há ainda um pequeno galho de árvore que completa a composição de forma sutil, conferindo-lhe equilíbrio.

Em alguns casos, manter o assunto ou tema centralizado pode ser muito interessante.

⁷³ Enquadra o personagem dos joelhos para cima. Este plano surge nos Estados Unidos, muito utilizado nos filmes western para mostrar as armas dos Cowboys.

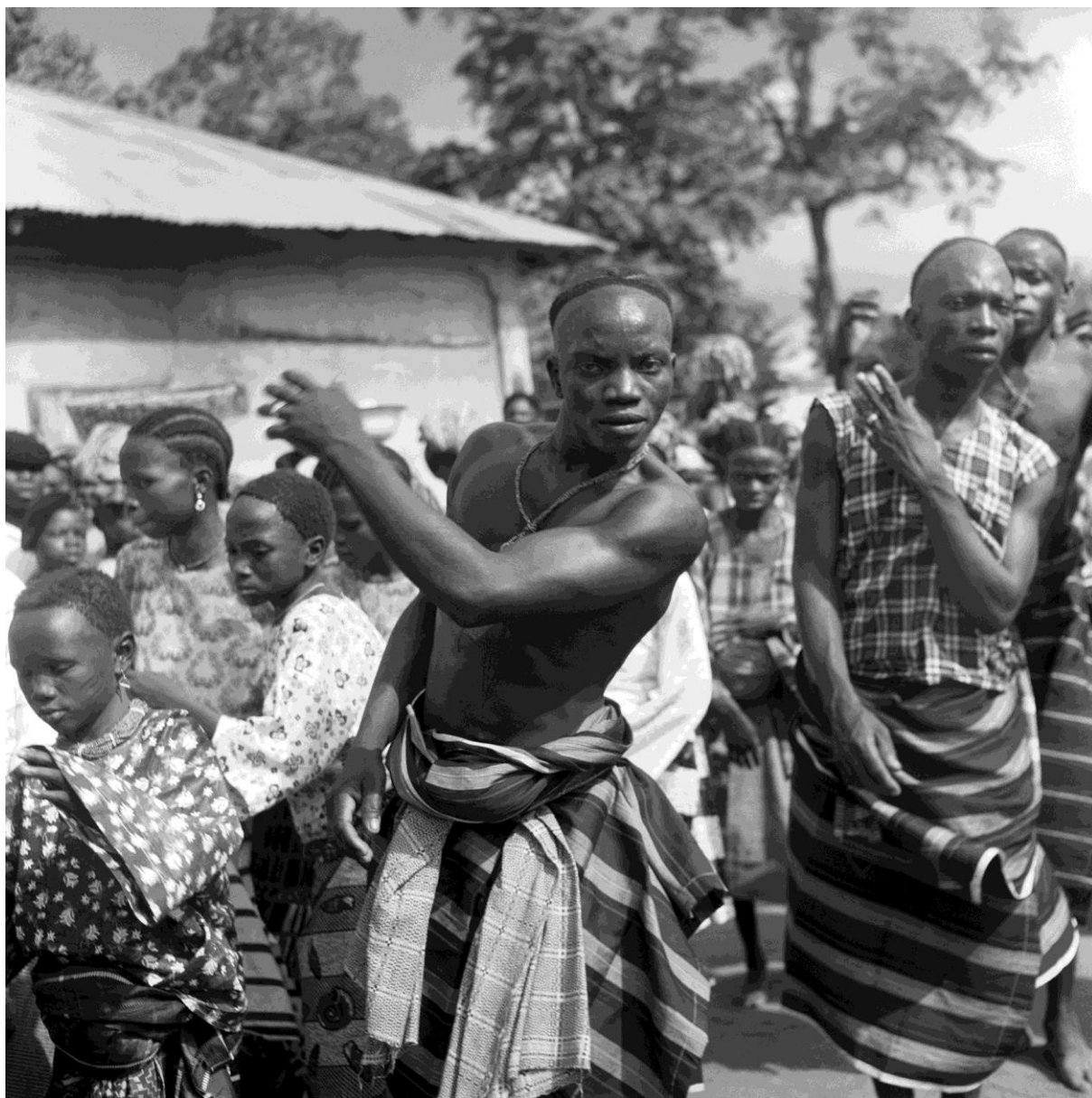
O espectador engajado talvez esteja farto da era do fotojornalismo, mas não da paisagem ou do retrato. Para as paisagens, nunca há urgência, elas existem para sempre. Podem ser deixadas tranquilamente a Edward Weston ou Paul Strand, é quase certo que voltaremos a vê-las. Como o homem não dispõe da eternidade, ele só pode passar. O que ele tem de efêmero na essência impõe-se como uma prioridade absoluta (ASSOULINI, 2013).

A fotografia possui algo que chama a atenção, principalmente pelo alto contraste de figura e fundo. O que está em primeiro plano, como o corpo e a vestimenta em tons claros, sobressai ao restante dos elementos que compõem a foto. Isto se deve ao fato de ser uma fotografia externa com uma luz natural dura que incide sobre o fotografado. Mas, além da iluminação, existem diversos outros fatores que precisam ser analisados. Começando pelo tema e passando pelos objetos e vestimentas que o fotografado possui. Para Dubois:

A fotografia é de qualquer modo uma curiosa questão de luz, ou melhor, de circulação de luz com tudo o que isso implica de tenebroso. Acho que hoje é necessário repensar toda a fotografia no contexto de uma economia geral da luz, que concerne não apenas à fotografia, mas também, ao cinema, ao vídeo e à pintura. Partamos do mais banal. Para fazer um retrato, é claro que é necessário ter luz para iluminar o sujeito; é necessário que o mesmo *irradie*, que a luz emane dele para atingir e *queimar* essa "película tão sensível", tão reativa às suas emanções que ela conservará sua impressão, Ao mesmo tempo e paradoxalmente, também é necessário que essa luz deixe de ser, se quisermos que a imagem apareça finalmente: a revelação faz-se na câmara escura (DUBOIS, 1993, p. 221).

Esse deslocamento de figura e fundo aliado à iluminação que a faz brilhar ainda mais – por conta também do tecido – a coloca numa posição semelhante à de uma santidade.

Figura 9 - Dança de Xangô Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger

Dentre as fotografias aqui escolhidas, temos apenas uma que o fotografado olha diretamente para a câmera (Figura 9), afirmando toda sua integridade e virilidade dentro da comunidade em que vive. Registrado bem no momento da dança, o Elégùn de Xangô “iniciação daquele que pode ser tomado pelo orixá”, (VERGER, 1981), recebe e agradece às divindades por o terem escolhido. Seus braços musculosos servem como um escudo, mostrando que seu corpo é uma fortaleza e seu olhar penetrante diz ter certeza de seus movimentos.

A fotografia, que também contempla uma dança, representa o movimento e a leveza do transe na hora da iniciação. Dançar é uma das formas de conexão com o orixá e faz

parte dos rituais dentro do candomblé. Verger se preocupava com o contexto da cena e com a importância do ato, não tanto na questão realística, até porque a câmera, de certa forma, forja essa realidade, dando às imagens imparcialidade e espaço para o espectador criar determinados conceitos como mostra Collier:

As imagens tiradas por repórteres-fotógrafos são editadas naturalmente. O que torna válidos esses documentos é o processo imparcial de visão da câmera pois, uma vez editados, eles contêm um número suficiente de verdades não verbais que permitem ao espectador reconstruir a realidade esquemática e formar conceitos apoiados no que reconhecem como evidência válida (COLLIER, 1973, p. 5).

O homem que está em primeiro plano, olha diretamente para quem o olha, ou seja, para nós. Ele participa da Dança de Xangô e outros homens o acompanham no mesmo gesto com o braço elevado. O fotografado está sem camisa e com o tecido listrado amarrado na cintura. Possui ainda um colar e a mão do braço erguido está levemente borrada numa afirmação de que ele estava em movimento no momento do retrato. À direita da foto, vemos outro homem, mas com camisa, com o mesmo tecido enrolado na cintura. Seu braço elevado sobre o peito reforça o ritual da dança de Xangô. Conforme George Maurício, Xangô é:

[...] o orixá que representa a quentura, o fogo que mantém a vida! Este dinamismo o torna também uma divindade erótica, sensual e atraente, se apresentando com um porte majestoso que inebria e encanta. Por sua ligação com este elemento, é chamado de “Obá Ina”, o rei do fogo, sendo representado pela cor vermelha, símbolo do movimento e do sangue. Através do fogo, aproxima-se de Exu, também o orixá do calor, da ousadia e da virilidade. Possui até mesmo alguns traços de sua personalidade, sendo, porém, mais controlado, mais comedido e mais equilibrado que Exu (MAURÍCIO, 2009, p. 255).

O gesto de afirmação e a postura do corpo do fotografado para o fotógrafo sugere esse porte majestoso e de virilidade. Apenas homens dançam nesse momento. Crianças também compõem o enquadramento e estão logo atrás do personagem principal da foto. Elas também vestem roupas com estampas. O enquadramento parece possuir muita informação, mas o olhar do fotografado faz com que nosso olhar seja direcionado diretamente para ele. Segundo Webb (2014, p. 14), “decidir o que você deve ou não incluir em seu quadro não é uma questão apenas de dilemas morais, mas também de saber se o que você está incluindo (ou excluindo) é favorável à sua imagem e/ou se diminui sua força.” E nesse caso, mesmo com muitos elementos no enquadramento ela não perde a força, pois seu corpo quase centralizado atrai nossa visão para esse olhar que nos mira. O corpo levemente inclinado para trás e voltado para a esquerda dá movimento à cena. As pessoas que estão na fotografia também estão na direção do fotografado como se estivessem numa dança de roda. Entre os dois homens há uma menina que está ao fundo e também parece olhar para o fotógrafo com certo olhar de desconfiança. Ao fundo, o telhado de uma casa. Em último plano vemos as copas das

árvores. A luz que incide sobre seu corpo é de uma intensidade muito grande, pois a sombra de seu braço sobre o corpo negro é muito bem marcada. Seu rosto possui marcas na testa e na bochecha. A criança que está logo à frente também possui marcas na bochecha e um brinco na orelha. Ainda para Webb (2014, p. 14), “a inclusão de detalhes desnecessários poderá desviar a atenção do observador ou fazer com que ele se sinta incomodado com o grande número de possíveis interpretações e respostas que podem surgir a partir de uma imagem confusa ou desordenada”. Nessa fotografia, todos os elementos são importantes para a leitura visual e um dos fatores que contribuem para isso é o fato da imagem estar em preto e branco, pois assim as cores acabam não interferindo e nem tirando a concentração de quem a visualiza. O olhar intenso do fotografado afirma sua posição no *candomblé*. O segundo homem segue seu olhar até quem os fotografa. Com todas essas informações na fotografia – que chamamos de retrato, pois o fotografado se destaca do restante da composição – percebemos que não há necessidade de isolar o fotografado para obter um resultado melhor. Richard Salkeld afirma que:

As convenções históricas do retrato tendiam a priorizar uma imagem única, na qual se somassem todas as características a ser retratadas. Entretanto, como o fotógrafo Alexandr Rodchenko observou, a facilidade e a velocidade da fotografia possibilitam o retrato cumulativo: “Não tente capturar um homem em um único retrato sintético, e sim em várias fotos tiradas em momentos e circunstâncias diferentes.” Apesar de esse acúmulo ser capaz de nos contar uma história mais coerente de uma vida, ainda tendemos a olhar para o rosto de uma pessoa para ver quem ela realmente é. Pode ser que já não vejamos mais os olhos como “janelas da alma”, mas eles ainda são a característica mais expressiva do rosto humano – e é para eles que olhamos em busca da pessoa real que há por trás deles (SALKELD, 2014, p. 96).

Esse olhar diretamente para o fotógrafo, ou seja, para nós, faz com que não sejamos apenas observadores de uma imagem, mas nos torna os observados. Isso instiga a refletir sobre esse rosto e esse olhar, ou seja, quem realmente nos olha? Quem é esse que está por trás desse mero retrato? Como Verger utiliza um método-experiência-afeto, o retrato se torna uma experiência praticamente instintiva para o fotógrafo. Salkeld complementa:

Normalmente, um retrato é construído com a participação consciente (e com aceitação) do sujeito; mas muitos defendem que um retrato mais autêntico é aquele em que o sujeito é capturado de surpresa, evitando assim uma pose autoconsciente ou instintiva para a câmera e impedindo que ele manipule sua própria aparência com o fim de projetar uma imagem de si mesmo (SALKELD, 2015, p. 100).

Com essa imagem também é possível perceber que Verger vai ao encontro de seu próprio método, deixando de lado as regras de composição cartesianas e tudo mais que já pontuamos até o momento.

Seu método, ou aquilo que ele mesmo dizia não existir, que denominamos aqui método-experiência-afeto, está intimamente ligado a sua trajetória repleta de atravessamentos e descobertas ímpares. Um método que foi sendo formado por um “caminho tortuoso” e nada convencional, mas é exatamente esta estrada que lhe confere originalidade. Uma construção afetada por aprendizagens e práticas múltiplas - fotografias, viagens, contatos com outras culturas, a antropologia/etnografia e, por fim, a pesquisa. Em sua infância, no tempo em que se manteve na escola, recebeu educação rígida e a mais rígida possível. Era constantemente cobrando por sua postura e por seus relacionamentos sociais, proibido de interagir com crianças de outra classe social, pois estas, para seu pai, não lhe traziam o “capital relations” (LE BOULER, 2002, p. 42) necessário para manter um homem da alta sociedade.

Para ele o que o interessava era o oposto de tudo aquilo que a vida lhe apresentava, demorou para encontrar um caminho que sentisse prazer em seguir. Começou na fotografia sem prévios conhecimentos, foi viajar sem um plano, pôde contar com a sorte ao chegar no Museu do Trocadero e descobrir que seu olhar era voltado para a etnografia, além de ganhar o mundo em uma expedição e criar um portfólio vasto.

Souty (2011) nos explica que mesmo a postura de Verger não sendo a mais difundida entre os pesquisadores das ciências sociais, ela foi eficiente, pois possibilitou o acesso a lugares e materiais que até então permaneciam no desconhecido. Um estilo próprio de trabalho que nasceu em meio a uma curiosidade alimentada após ser inserido no candomblé em 1948, em Salvador e se aproximar da cultura afro. Seu método singular permite que os questionamentos não cessem, pois eles nos possibilitam novas perspectivas por conta de um “jogo de ordem metodológica, heurística, epistemológica e até ética ou deontológica” (SOUTY, 2011, p.13) muito próprias.

Conforme o dicionário Aurélio o “método” existe para que se chegue a um certo resultado. É uma forma de proceder para se alcançar um objetivo específico. Uma forma estruturada para se buscar soluções ou uma maneira de se agir ao se pesquisar ou trabalhar. A etimologia da palavra nos traz: **Méthodos** – método, estudo metódico de uma ciência, caminho tortuoso, artifício. É o “caminho tortuoso” que de todas as derivações da palavra método no grego antigo (μέθοδος), é a que mais conversa com a construção de vida de Pierre Verger. Um caminho pensado de forma artificial que se liga a outro radical: **Methodeía** – fraude, artifício. Os princípios acima mencionados se encontram na raiz da palavra: **meta** –

através, *hodos*⁷⁴ – “caminho” (PEREIRA, 1980). Não há nada de fraude ou algo que possa se aproximar disso, embora criticado durante sua vida de etnógrafo/antrópologo, tendo sido questionado sobre sua verdadeira capacidade de pesquisa. Atacado diversas vezes por conta de algumas de suas publicações e se mantendo em silêncio por muito tempo, em 1982, escreveu uma matéria na revista *Religião e Sociedade*, de São Paulo, com o título *Etnografia Religiosa Iorubá e Probidade Científica*. Nele explica não somente sobre a religião, mas a difusão de dados errados sobre a cultura Iorubá. Ele escreverá um “artigo polêmico, de tom e vivacidade não usuais em Verger, [mas] que permite mensurar a distância que o separa deste ou daquele entre os seus ‘colegas’ etnógrafos ou etnólogos” (LE BOULER, 2002, p.27). Segue o que Verger explanou:

As definições dadas aos orixás, os deuses Iorubás, foram efetivamente, a partir de determinada época (1884, para sermos precisos) embelezadas com detalhes tão pitorescos quanto inexatos. Essas definições foram a seguir eruditamente retomadas, doutamente citadas e entusiasticamente comentadas pela maioria dos que a partir de então escreveram sobre o assunto. Ao longo de minhas pesquisas, pude constatar de que maneira, informações expressas muitas vezes descuidadamente por pessoas, respeitáveis noutros domínios, criaram uma tradição aparentemente lógica, mas enganadora (VERGER, 1982).

Fatumbi dá continuidade à análise e escreve, também, sobre a obra *Os Nagô e a morte*, que foi a tese de doutorado de Juana Elbein dos Santos. Abaixo trago um pedaço do que ele diz:

11. O livro “Os Nago e a Morte” - Este texto de Epega, juntamente com as indicações errôneas do padre Baudin, serve de fundamento para um livro recente intitulado *Os Nagô e morte* (Santos, 1975) onde a autora expõe uma concepção toda pessoal das leis que regem o que ela chama de “entidades sobrenaturais” (ib.: 72) dos Nagô (Ioruba). Trata-se de um “sistema” habilmente estruturado e embelezado com considerações psicológicas e genéticas cujo exame deixa o leitor inteiramente pasmo! [...]O que nos entristece e nos constrange no livro da autora — que é sua tese de doutoramento de terceiro ciclo pela Sorbonne — não é tanto o fato de ela haver-se inspirado em informações errôneas ou provenientes de etnias não-nagô, mas o fato de que, para edificar e estruturar sua obra, ela “manipule e modifique” os documentos citados em apoio ao sistema concebido por ela, o que é grave e constitui falta total de probidade científica (VERGER, 1982).

Verger desde cedo, ao conhecer e ler o livro escrito por Roger Bastide, *Imagens do nordeste místico em preto e branco* (1945), o questionará sobre certos dados e informações que constam em sua obra. Bastide ao invés de atacá-lo, o agradece e passa a consultá-lo sobre diversas questões. Por se deslocar com frequência entre o Brasil e a África, tinha facilidade no acesso às informações que outros pesquisadores conseguiam somente por artigos ou livros. Sua iniciação lhe permitiu um acesso a mais e ele vai adentrado cada vez mais na cultura da

⁷⁴ Grifo nosso

África negra e suas ramificações. Ele não só conhecia a cultura como a vivia, tendo um motivo a mais para defendê-la e mostrar que o que conhecia provinha de fontes seguras. Seu respeito com os segredos da cultura permaneceram incólumes. Transmitia apenas aquilo que era permitido sobre os segredos, rituais e a religião, como informou a Bastide em várias cartas que trocaram por décadas. Escreveu em 1953: “me tornei Fatumbi [...] faz um mês. Sou, portanto, *sobre mais um assunto, obrigado a ser discreto*”⁷⁵ (VERGER, 2017, p. 265). Buscava manter-se firme em suas convicções e não se afetar por afecções e pensamentos ruins. É certo que em dados momentos ele se questionava sobre sua capacidade de separar o homem iniciado em uma nova cultura e o pesquisador em que se transformou, como nos coloca Souty:

O contato prolongado com a alteridade pode remeter o pesquisador a profundos questionamentos identitários. Entrar realmente para a escola dos outros implica um questionamento radical da posição de proeminência do pesquisador. [...] Mas essa conduta também torna possível um relativo descondicionalismo cultural e social, um distanciamento de nossas próprias armaduras intelectuais (esquemas de pensamento, modo de tratamento da realidade) e certezas (SOUTY, 2011, p. 411).

Não fosse seu contato com a cultura da África negra e afro-brasileira possivelmente ele não teria se tornando o fotógrafo-babalaô-etnógrafo como é conhecido. Sua posição de destaque no mundo da etnografia mundial se dá pelo fato de sua aproximação com os costumes afros e a afinidade com os negros. Seu método-experiência-afeto está intimamente ligado à uma explosão étnica que se mostrou convidativa aos olhos de um homem sem grandes expectativas de vida até o momento do grande encontro, provocado pelo que viu e sentiu ao chegar em Salvador. Nem religioso e nem metódico, pelo menos à primeira vista, conforme Lühning explica ao falar dos interesses principais na vida do Fatumbi:

não era uma pessoa religiosa, pelo menos à primeira vista, [...] nem um pesquisador voltado para a aplicação de teorias. Seu interesse principal eram as pessoas, na sua dimensão história e no seu contexto sociocultural, [...] e a dignidade que eles ganhavam a partir de sua religião, motivo que ele sempre ressaltava quando falava sobre o Candomblé baiano (LÜHNING, 1999, p. 326).

Para Pierre Verger o que valia era o caminho, já para René Descartes (1596 – 1650) – um dos primeiros filósofos a tematizar a questão do método e trazê-lo para o pensamento moderno – somente o método cartesiano é o que valia para irmos em busca de uma verdade absoluta. Ele aponta que somente a certeza total é a que cabe para explicar uma forma segura de trabalhar, pesquisar e/ou criar. Defende que só devemos aceitar como verdadeiro o que for evidente e bem objetivo e que o caminho mais seguro para a resolução eficiente de qualquer que

⁷⁵ Grifo nosso

seja o problema, é ir do mais simples ao mais complexo. Por fim ele dirá que se deve “efetuar em toda parte relações metódicas tão completas e revisões tão gerais nas quais eu tivesse a certeza de nada omitir” (DESCARTES, 2019).

Descartes define em sua segunda máxima que o homem deve se manter o mais firme possível em suas intenções e evitar as opiniões duvidosas. Ele afirma:

consistia em ser o mais firme e decidido possível em minhas ações, e em não seguir menos constantemente do que se fossem muito seguras as opiniões mais duvidosas, sempre que eu me tivesse decidido a tanto. Imitava nisso os viajantes que, estando perdidos numa floresta, não devem ficar dando voltas, ora para um lado, ora para outro, menos ainda permanecer num local, mas caminhar sempre o mais reto possível para um mesmo lado, e não mudá-lo por quaisquer motivos, ainda que no início só o acaso talvez haja definido sua escolha: pois, por este método, se não vão exatamente aonde desejam, ao menos chegarão a algum lugar onde provavelmente estarão melhor do que no meio de uma floresta (DESCARTES, 2019).

Um método válido, talvez, aos moldes de alguém que tem como característica a organização extrema e a necessidade de se impor regras. Por isso, inclusive, se distancie muito do realizado por Pierre Fatumbi Verger. Um “hodos” incerto ou artificial e nada planejado como se fosse um plano de vida. Enquanto para Descartes, pensando a maneira que acredita ser a mais coerente na busca por sua verdade, diz que para ele é necessário:

utilizar toda a minha existência em cultivar minha razão, e progredir o máximo que pudesse no conhecimento da verdade, de acordo com o método que me determinara. Servir-me deste método, que não acreditava que, nesta vida, se pudessem receber outros mais doces, nem mais inocentes; e, descobrindo todos os dias, por seu intermédio, algumas verdades que me pareciam deveras importantes e geralmente ignoradas pelos outros homens, a satisfação que isso me proporcionava preenchia de tal forma meu espírito que tudo o mais não me atingia (DESCARTES, 2019).

Verger e sua vida desenhada por linhas completamente opostas que acabam por se encontrar nele mesmo, o possibilitam definir a maneira de produzir seu material de trabalho e transformar sua história para sempre. A história de um homem que chegou a ser considerado um mito por algumas pessoas, conforme Lühning (2002):

considerado mito quando vivo; para outros, um enigma pela multiplicidade de ações e seu estilo de vida errante; e para outros tantos, finalmente, um desafio de proposta de vida, estilo e método de pesquisa, abertamente lançado como não-estilo e método (LÜHNING, 2002, p. 201).

Todos estes atravessamentos o levam a definir seu método e chamá-lo de “método instintivo” que tornam o seu trabalho tão singular, mesmo quando ele atua “sem um projeto estético particular, sem ambição científica, [em que] ele se deixaria guiar [...] pelas ressonâncias afetivas ou inconscientes” (SOUTY, 2011, p. 19).

Nunca teve a fotografia e nem a pesquisa como algo rígido, nem mesmo sua vida aconteceu desta maneira, ela foi sempre definida por vontades que surgiam quando ele se colocava a disposição do sentido ou sentimento. Pierre F. Verger olhava as coisas com simplicidade, por esse motivo, dizia se valer de um “método instintivo”, e não apenas para fotografar. Ele buscava interação e aprendizado para si, antes de qualquer coisa. Não costumava perguntar e nem anotar nada, passou a fazer anotações posteriormente, conforme conta no livro *50 anos de Fotografia* (2011): “Se eu fazia numerosas anotações, isto não era com a intenção de publicá-las, mas de mostrá-las aos meus amigos do candomblé, na Bahia” (VERGER, 2011, p. 255). Demonstrou certo desinteresse por regras e normas desde muito cedo. Este comportamento, aliado à sua trajetória, fortaleceu ainda mais o método ou o não método criado e utilizado por ele.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tomou forma após eu ver uma foto, uma única foto que me fez abdicar de uma pesquisa que já havia sido iniciada. Na minha primeira visita à Fundação Pierre Verger, em Salvador, parei em uma fotografia que não fazia parte da minha pré-seleção de imagens para o estudo. Ela me havia intrigado. Observei-a por um tempo, tentando encontrar resposta para uma questão recém surgida: estaria aquela imagem diferente daquela com a qual havia tido contato anteriormente ou seria mesmo uma imagem diferente?

Foi a partir desta simples dúvida que se seguiu todo o processo narrado em minha introdução e que, ao final, acabou por levar-me ao *método-experiência-afeto* que deu forma a esta pesquisa. Faz-se necessário, portanto, falar sobre o desenvolvimento deste trabalho e da forma com a qual ele foi feito.

Propor uma escrita entrelaçada com a história de Pierre Fatumbi Verger foi a maneira encontrada para que pudesse compreender um pouco mais de seu processo de criação. A partir daí, um caminho natural se apresentou, tal qual o encontro marcado pela cultura da África negra com um homem europeu-burguês sem muitas expectativas com relação à vida: é com base neste encontro que Verger começa a mudar não apenas de opinião, mas de postura em relação à crença religiosa, à escrita e à pesquisa.

Retornar à história dele, portanto, foi a solução encontrada. Enfrentando a relutância oriunda da incerteza sobre como fazer uma ideia tomar forma, adentrando em um mundo novo, cruzando o oceano reticente de certezas incontestes, permitindo-me conhecer, entender e renascer, tal qual no ressurgimento de fé a que se propôs Verger (ou Fatumbi): assim fui me reconstruindo, descoberta após descoberta, até chegar à materialização deste trabalho.

Atravessamentos também fizeram parte do meu processo desde o início dessa jornada – a qual, reconheço, está apenas começando. Não me tornei Fatumbi, mas já não sou mais a mesma que chegou desejando muitas coisas com menor interesse pela cultura afro. Hoje, tornei-me alguém que se permitiu cruzar fronteiras rumo a horizontes desconhecidos e me descobri uma pessoa que deseja ir cada vez mais longe (entre os desejos futuros, analisar retratos dos rituais de iniciação para verificar o transe por meio do afeto e compreender o que difere o transe de expressão do transe de possessão – mas isso é assunto para outro momento).

Voltemos a pensar no “método instintivo”, como bem define Souty (2011), de Pierre Verger. Um homem que clicava sob o sol do meio-dia, cortava pescoços e demais membros em partes até então ditas “erradas”, por vezes não respeitava a linha do horizonte e dizia não ligar para enquadramentos, com certeza deveria ser um péssimo fotógrafo. Porém a realidade é outra. Tanto que, para melhor compreendê-la, foi necessário discorrer algumas páginas sobre seu caminho de vida nada convencional e seu vasto material.

Esse homem de vida tão errante, que se torna Fatumbi e um pesquisador de respeito graças aos negros que cruzaram seu caminho, não era tão “desentendido” do assunto da imagem. Transmitia desinteresse e desapego às normas, mas “já possuía certa educação visual e pictórica. Em Paris, conviveu com pintores (Pierre Boucher e Roger Parry). Desenvolveu o gosto pelo cinema” (SOUTY, 2011, p. 23).

Interessado na questão do registro como auxílio da memória e não em criar um projeto artístico, se valia do desapego às regras na hora de fotografar. E foi justamente este motivo que conferiu a seu material uma característica única e admirada até hoje. Verger dizia que as fotografias funcionam como forma de recuperar aquilo que está guardado no profundo da memória (inconsciente) e que, ao apreciá-las, conseguimos reavivar lembranças pessoais, porém de maneira seletiva e subjetiva (SOUTY, 2011). Ele diz a Garrigues:

Eu me recordo das minhas viagens com o auxílio das minhas fotos, e quando olho para elas, graças a elas, ocorre uma espécie de ressurreição das minhas lembranças, semelhantes às que surgem vez por outra no decorrer do dia, de maneira muito aguda e precisa, exatamente como se tivesse acabado de vivê-las (GARRIGUES, 1991, p. 168)⁷⁶.

Seu “não-estilo”, como bem definiu Lühning (2002), vai muito além do método que buscamos enxergar na análise dos retratos. É um estilo moldado em entusiasmo por viver um “mundo novo”, conforme pode ser percebido no final de uma carta a Roger Bastid, datada de 1953, quando, ao ser iniciado no Ifá e renascer Fatumbi, assina: “Seu amigo, Fatumbi (ex) Pierre Verger” (VERGER, 2017, p. 267).

Daquele momento em diante, Verger vive ainda por um tempo uma jornada dupla, dedicando-se ao trabalho de fotógrafo e da pesquisa, mas também ao candomblé. Intensifica sua relação com a pesquisa e a escrita e aos poucos vai deixando de fotografar, de tempos em

⁷⁶ Tradução do original: Vous prononcez le mot exnet, elle est une mémoire, mes voyages à l’aide de mes photos et lorsque je les regarde, grâce à elles, Il se produit une sorte de résurrection de mes souvenirs, semblable à ceux qui surgissent de temps à autre inopinément quelques fois, au cours d’une journée, de façon très aigüe et très précise, exactement comme si je venais de les vivre.

tempos retornando à fotografia, buscando reviver sua estrada. Carregará para sempre o estigma de europeu-burguês consigo, o que o afetará também nos momentos de experiências profundas. Ele explica que nunca entrou em transe, pois é um francês demasiadamente racional que não se permite pegar. Explica também que se tornou Fatumbi, mas sempre continuou sendo Pierre Verger.

Talvez o fato de ser tão racional o fizesse querer estar cada vez mais próximo do sagrado, justamente para afastá-lo dessa racionalidade, rompendo não apenas as barreiras do mundo real, mas também as do mundo irreal. Aquelas que foi derrubando a cada nova iniciação e a cada novo nome e título que recebia. Chegou como um branco estranho e se tornou um irmão de fé, um “sábio negro, mas cara pálida” (LE BOULER, 2002). Um homem forjado pelos afetos e pelas experiências que viveu dando vida a um estilo próprio, capaz de fazê-lo renascer entre dois continentes e reescrever sua própria história.

Por isso, ao falar em experiências que transformam as pessoas, não posso deixar de falar desta, cujas últimas linhas escrevo agora.

Ainda há muito a aprender, muito a melhorar e mais ainda a crescer, mas posso afirmar que a experiência de me obrigar a colocar em palavras o que li, fez-me crescer. Atravessada pela história de Pierre Fatumbi Verger adentrei em regiões do saber que desconhecia totalmente. Com ele, cresci. Coletando vivências e conhecimentos que só me fizeram enriquecer.

Até o momento de chegar a este final, com um trabalho de pesquisa concluído nas mãos e, no coração, a certeza de que, ainda mais do que de métodos, é de experiências que um pesquisa se molda.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Ansel. **A câmera**. Trad.: Alexandre Roberto de Carvalho. 3ª edição. São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim. Notas sobre a política**. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2015.
- ASSOULINE, Pierre. **Henri Cartier-Bresson O olhar do século**. Trad.: Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.
- BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. Notas Sobre a Fotografia. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 2018.
- BASTIDE, Roger. VERGER, Pierre. **Diálogo Entre Os Filhos de Xangô**. Correspondência 1947-1974. Trad. Regina Salgado Campos. Apr. e Notas. MORIN, Françoise. São Paulo. Editora Edusp, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BOOK, Mário. **Câmeras que revolucionaram a fotografia**. São Paulo. Editora Europa. 2018. Disponível em< <http://fotografamelhor.com.br/equipamentos/cameras-que-revolucionaram-a-fotografia/>>. Acesso em 22 de set. 2019.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O instante decisivo**. In. BACELLAR, Mario Clark (Org). Fotografia e Jornalismo. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **Os Pensadores Espinosa**. São Paulo. Abril Cultural. 1983.
- CLIFFORD, James. **A experiência Etnográfica**. Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COLLIER, Jonh, Jr. **Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa**. Coleção antropologia e sociologia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa Filosofia Prática**. São Paulo. Editora Escuta. (2002).
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. vol. 3 Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ediora 34, 1996.
- DESCARTES, Réne. **Discurso do Método**. São Paulo. Disponível em <http://lelivros.love/book/download-discurso-do-metodo-rene-descartes-em-epub-mobi-e-pdf-2/>>. Acesso em 10 ago. 2019.
- DILG, Brian. **Fotografia: 50 conceitos e técnicos fundamentais explicados de forma clara e rápida**. Trad. Thaís Costa. São Paulo: Publifolha, 2016.
- DUBOIS, Phillipe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. Trad.: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

EXCELL, Laurie. **Composição: de simples fotos e grandes imagens**. Rio de Janeiro: Editora Alta Books, 2012.

FALASCO, Mãe Silmara. **Pontos Cantados**. A magia das cantigas de umbanda. Disponível em < <http://www.girasdeumbanda.com.br/pontos-cantados/>>. Acesso em 30 set. 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; ANJOS, Margarida dos; FERREIRA, Marina Baird. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FREEMAN, Michael. **A mente do fotógrafo**: pensamento criativo para fotografias digitais incríveis. Trad. Gustavo Razzera. Porto Alegre. Editora Bookman, 2012.

FREUND, Gisèle. **La Fotografía como documento social**. Barcelona. Editora Gustavo Gili, 1983.

FREYRE, Gilberto. O novo livro do francês Verger. In: **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 1954, ed. 05. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=88868>>. Acesso 10 ago. 2019.

GARRIGUES, Emmanuel. (org.). “*Ethnographie et photographie*”. In: nº especial de *L’Ethnographie*, v. LXXXVII (I), 1991.

GAUDENZI, Paulo Renato Dantas. Apresentação. In: **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, Pierre. Salvador: Editora Corrupio, 2002.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de: Local knowledge 2. ed. Petropolis: Vozes, 1999.

GIACÓIA, Oswaldo Jr. In Café Filosófico: O poder dos afetos. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=7-rhnazXswA&t=304s>>. Acesso em 05/05/2019.

GLEIZER, Marcos André. **Espinosa & a afetividade humana**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Apresentação. In: **A experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX**. CLIFFORD, James. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

GURAN, Milton. Notas de Pesquisa sobre a iniciação e o trabalho fotográfico de Pierre Fatumbi Verger no Benin. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem nº7**. Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 1998.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LANGFORD, Michael John. FOX, Anna. SAWDON, Richard. **Fotografia básica de Langford**. Guia completo para fotógrafos. Trad. Edson Furmankiewicz. Porto Alegre. Editora: Bookman, 2009.

LE BOULER, Jean-Pierre. **Pierre Fatumbi Verger: um homem livre**. Salvador. Editora: Fundação Pierre Verger, 2003.

LE BRETON, David. **Rostos: ensaio de antropologia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro. Editora Espaço e Tempo 1988.

LODY, Raul. Olhador do mundo. In: **O Olhar Viajante de Pierre Fatumbi Verger**. Salvador, 2002. Editora: Fundação Pierre Verger.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da diáspora africana**. São Paulo. Editora: Selo Negro Edições, 2004.

LÜHNING, Angela. Uma biografia diferente. In: **O Olhar Viajante de Pierre Fatumbi Verger**. Salvador, 2002. Editora: Fundação Pierre Verger.

LÜHNING, Angela. Pierre Fatumbi Verger e sua obra. In: **Afro-Asia**, nº21/22, v.2, CEO, UFBa, 1999.

LÜHNING, Angela. Pierre Verger. **Repórter Fotográfico**. Rio de Janeiro. Editora: Bertrand Brasil, 2004.

LÜHNING, Angela. **Verger-Bastide: dimensões de uma amizade**. Rio de Janeiro. Editora: Bertrand Brasil, 2002.

MALHEIRO, Agostinho Marques Perdigão. **A escravidão no Brasil**. Ensaio Histórico-Jurídico-Social. Rio de Janeiro. Typografia Nacional. 1866. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/malheiros1.pdf>>. Acesso em 02 set. 2019.

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia Visual. Diferença, imagem e crítica**. São Paulo. Editora: Nova Alexandria, 2016.

MARQUES, Mariana Ribeiro – **Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud e D. W. Winnicott**. 2012. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=20706@1> 04/09/2019. Acesso em 10 de jul. 2019.

MAURÍCIO, George. **O candomblé bem explicado** (Nações Bantu, Iorubá e Fon)/Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã. Org.: Marcelo Barros. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2009.

MENSAGEIRO entre dois mundos. Direção: Lula Buarque. Produção: Pedro Buarque de Hollanda, Flora Gil, Leonardo Monteiro de Barros. Brasil, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kKGrG_Lzgm4>. Acesso em: 16 fev. 2019.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 14 set. 2019.

MOUTINHO, Mário Canova. **Introdução à etnologia**. Lisboa. Editora: Estampa, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Uma polêmica. Trad. SOUZA, Paulo César de. Disponível em <<http://lelivros.love/book/genealogia-da-moral-friedrich-nietzsche/>> Acesso em 27 ago. 2019.

NÓBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. **Verger um retrato em preto e branco**. Salvador. Editora: Corrupio, 2002.

OMAR, Arthur. **Arthur Omar e o glorioso da face carnavalesca**. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/ensaios/arthur-omar-face-carnavalesca/>> Acesso em: 28/05/2019.

PEREIRA, Isidro. **Dicionario greco-portugues e portugues-greco**. 7. ed. Porto: Apostolado da Imprensa, 1980.

RETRATO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo364/retrato>>. Acesso em: 25 de Set. 2019. Verbete da Enciclopédia.

SALKELD, Richard. **Como ler uma fotografia**. Trad. Denis Fracalossi. São Paulo. Editora Gustavo Gili, 2014.

SALLES, Ricardo in SCHWARCZ, Lilia M. GOMES, Flávio. **Dicionário da Escravidão e Liberdade**. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, J.F.; NÓBREGA, C. **Maria Bibiana do Espírito Santo - Mãe Senhora - Saudade e Memória**. Salvador: Ed. Corrupiu, 2000.

SCHWARCZ, Lilia M. GOMES, Flávio. **Dicionário da Escravidão e Liberdade**. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Livro III. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Edição Acropolis: 2001. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/representacao3.html>> Acesso em 10 ago 2019.

SCISINIO, Alaor Eduardo. **Dicionário da escravidão**. Rio de Janeiro: Leo Christiano Ed, 1997.

SENRA, Stella. **Fotografia e identidade**. Disponível em <https://stellasenra.wordpress.com/2012/06/14/fotografia-e-identidade/>. Acesso em 25 set. 2019.

SMITH, John Thomas. **Remarks on Rural Scenery**. London: Printed by S. and R. Bentley, 1797. Disponível em < <http://www.archive.org/details/remarksonruralscOOsmi>>. Acesso em 28 set. 2019.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático**. São Paulo. Editora Terceiro Nome (2011).

SCRUTON, Roger. **Espinosa**. São Paulo: EdUNESP, 2000.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 Anos de Fotografia**. 2. ed. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011.

VERGER, Pierre. Etnografia Religiosa Ioruba e Proibidade Científica. In: **Revista Religião e Sociedade**. São Paulo. Editora: Cortez, 1982.

VERGER, Pierre. **Ewe: o uso das plantas na sociedade Ioruba**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos dos séculos XVII a XIX**. Salvador: Editora Corrupio, 2002.

VERGER, Pierre. **Orixás deuses Iorubás na África e no novo mundo**. Salvador: Editora Corrupio, 1981.

VERGER, Pierre. **Retratos da Bahia: 1946-1952**/ Prefácio de Jorge Amado e Carybé. Trad. Maria Aparecida Nóbrega. Salvador: Editora Corrupio, 2002.

WEBB, Jeremy. **O design da fotografia**. Trad. Denis Fracalossi. São Paulo. Editora Gustavo Gili, 2014.