



Universidade de Brasília
Departamento de Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

A Fotografia como Instrumento de Pesquisa na Obra de Pierre
Fatumbi Verger

Gerlaine Torres Martini

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília sob a orientação do Prof. Dr. Milton Guran.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Milton Guran

Prof. Dr. José Luís Braga

Prof. Dr. René Marc

Prof. Dr. Luiz Cláudio Martino

Brasília, 1999

Agradecimentos

Aos familiares pela paciência; aos amigos pelo apoio; à “equipe” da secretaria do Programa de Pós-Graduação, Inácio, Júlia, Cleuma; aos colegas de mestrado e professores do programa pelas discussões e debates que proporcionaram muitas idéias e *insights* .

Ao professor orientador pela dedicação contínua em aperfeiçoar o trabalho, mesmo que à distância, e pela valiosa contribuição bibliográfica e entrevistas na África gentilmente cedidas. Ao professor José Luís Braga pela iniciação no pensamento científico, com quem ainda há sempre algo a aprender no campo da comunicação e das ciências humanas. A Edson Cardoso por sua força e retórica que sempre reanimam a vontade de continuar trabalhando com as questões afro-brasileiras.

A Angela Lühning pela gentileza e colaboração frente a Fundação Pierre Verger. A Vivaldo da Costa Lima, Arlete Soares e Jeferson Bacelar pelas informações prestadas atenciosamente.

Agradeço ao Pai Air José de Jesus pela acolhida em Salvador, a Iyá Stella pelos esclarecimentos, a Lídia Novaes Lira e Ernesto Augusto de Lira Ahualli sem cujo apoio, em todos os sentidos, esse trabalho não teria sido possível.

Sumário

Resumo / Abstract

Introdução

Capítulo I: Pierre Fatumbi Verger e a Fotografia de Caráter Etnográfico

Fotografia e etnografia

Documento social e instrumento de pesquisa

Pierre Fatumbi Verger: uma obra plena de possibilidades

Destino itinerante de mensageiro

Fotografia e novas perspectivas antropológicas do visual

Fotografia como instrumento de pesquisa em ciências sociais

Capítulo II: Pierre Fatumbi Verger e a Atividade Científica

Do “primitivo” ao “plumitivo”, da imagem à pena de escrever

A predominância da pena de escrever

Etnografia religiosa iorubá e proibidade científica

Produção fotográfica em Pierre Fatumbi Verger

Potência de afirmação étnica

Capítulo III: Análise Interpretativa das Imagens Fotográficas

Descrição densa e fotografia de caráter etnográfico

Verdade e declaração por detrás das imagens

Seleção como interpretação

Dípticos religiosos afro-baianos

Considerações finais

Bibliografia

Resumo

A dissertação procura abordar a fotografia como instrumento de pesquisa em ciências sociais a partir da obra do fotógrafo francês Pierre Fatumbi Verger que se tornou etnógrafo ao traduzir a cultura afro-brasileira em suas imagens. Essa abordagem torna-se um campo privilegiado para a discussão do uso da fotografia como ferramenta discursiva e evidência científica através da análise específica de imagens fotográficas no conjunto da obra.

Abstract

This monography attempts to examine photography as a research instrument on Social Science. The studies were based on the work of french photographer Pierre Fatumbi Verger who became an ethnographer by translating the african-brazilian culture in images. This approach is a privileged opportunity for debating the use of photography as a discursive tool and scientific evidence that was possible by analysing specific photographic images collected from his work.

Introdução

Neste final de milênio, momento em que nos encontramos cercados pelos tentáculos de uma cultura midiática – para usarmos termos apocalípticos, de acordo com a data – cada vez mais abrangente e planetária, muitas vezes caracterizada como o império da imagem, atualmente da imagem eletrônica, poderíamos nos perguntar: por que a fotografia? É o que se perguntam os entusiastas do audiovisual e do mais recente fenômeno da imagem de síntese. Por que a fotografia na forma mais simples, preto e branco, impressa, se hoje a temos deglutida e hibridizada com a imagem eletrônica, se já a desconstruímos e reconstruímos sobre novos parâmetros?

Porque ela nos traz aquilo que está para ser surrupiado sob nossos olhos – como uma imagem roubada: memória, preservação, tangibilidade e evidência do mundo visível a que se refere. A fixação da luz sobre a emulsão sensível tornou-se tão banal que nos esquecemos de seu valor. Com a foto digital, deixaremos para trás qualquer garantia de contato com a materialidade daquilo que nos está sendo representado visualmente, o que nos faz ponderar sobre este valor.

Talvez seja bastante saudável esta ponderação, como um contraponto aos otimistas e pessimistas que acorrem sobre a novidade digital, fazendo alarde de seu potencial construtivo ou destrutivo. Os próprios pessimistas acabam realizando a promoção daquilo que gostariam de criticar, daquilo que gostariam de prevenir. Útil antídoto para a instabilidade que as representações informatizadas trazem seria aprofundar-se no que nos traz a fixidez da imagem.

Este é o intento de nosso trabalho, que vagueia um pouco entre as interfaces costumeiras das ciências da comunicação: fotografia, antropologia, história. Por que Pierre Fatumbi Verger? Ao trabalhar simultaneamente em várias frentes e modos discursivos - imagem, texto, filmes, gravações sonoras, botânica, história, etnologia, identidade, “entrecruzamento” de culturas, religião - Pierre F. Verger não estaria muito distante do “híbrido” homem pós-moderno em sua tribo eletrônica. Mas acredito que essa diversidade e abrangência tendessem mais a um estilo arcaico, quase “selvagem”, que Verger parecia amar, apreciar e vivenciar. Era um homem só e resistia às mudanças. Passava meses a fio em condições que chamaríamos de precárias, pela mais absoluta escolha, pois verdadeiramente era sua vontade.

Apesar disso, usou técnicas avançadas de registro para sua época. Mas o que o fascinava não era o poderio da tecnologia, e sim o que podia fazer com ela para realizar seu objetivo, e Verger queria, sobretudo, preservar. Não que desejasse congelar as culturas que pesquisou, ele não chegou a essa ingenuidade. Porém, em nome da mudança, acredito que não aceitaria que uma cultura padrão imposta – que as culturas dominadas acabam assimilando, desde tempos imemoriais – eliminasse e apagasse da memória, pela força ou pelo menosprezo, outra cultura. Talvez por isso admirasse a cultura tradicional iorubá, por ter resistido à cultura imposta pelo colonizador e por ter conseguido também se impor, em alguns aspectos, como parte fundamental da cultura em formação aqui no Brasil. Enquanto o mundo em que Verger viveu procurava o desenvolvimento, tentando livrar-se do “atraso” de resquícios tradicionais, ele procurava as origens.

Sua procura foi uma procura visual. Fotografia era o que gostava de fazer esse parisiense que se apaixonou pela cidade de Salvador dos anos 40, que devia ser um lugar bem aprazível, já que Verger conhecia, praticamente, boa parte do mundo, mas quis ficar lá. Sua vida, durante muitos anos, foi apenas fotografar, sozinho, sem família, como um verdadeiro *outsider*. Quando conheceu Salvador e os rituais religiosos de nossos afro-descendentes (nosso conhecido candomblé), Verger passou a ter um interesse específico por uma determinada cultura, com a qual se identificou, a cultura afro-brasileira. A partir daí, trabalhou muito para desvendar as origens desta mesma, por iniciativa própria.

O resultado é uma obra fantástica sobre o tema, obra fotográfica que não poderia ser ignorada e que mostra, nos anos 40 e 50, um Brasil africano que somente agora começa a se reconhecer como majoritariamente negro. Mesmo estrangeiro, Verger constrói uma imagem positiva do negro para o afro-brasileiro, que ainda retorna às suas fotografias, ainda que seja com olhar crítico, mas não pode deixar de admitir sua importância. Por todos estes motivos, elegemos Pierre F. Verger, e por outros mais.

A escolha recai sobre Verger, ainda mais fortemente, por ter sido também etnógrafo, o que situa seus ensaios fotográficos como objeto empírico de nosso interesse, já que estão na interface entre fotografia e etnologia, que acreditamos ser o lugar onde o debate sobre uma provável linguagem fotográfica é mais enriquecedor.

Este trabalho divide-se em três partes e é basicamente um trabalho de análise fotográfica. Primeiro foi definido o tipo de imagem que vamos abordar, que é a fotografia

de carácter etnográfico, tipo que é cotejado com o conjunto da produção fotográfica de Verger. Depois, foi abordada a produção científica que aconteceu paralela à fotografia de carácter etnográfico de Verger. Em terceiro lugar, foi demonstrado um caminho de análise para nos levar à interpretação das imagens fotográficas de Verger com vias a detectar o discurso etnológico por detrás dessas imagens. Este caminho foi seguido a partir de uma seleção de imagens que foram observadas, exercício cujas conclusões estão nas considerações finais. Assim, esperamos ter contribuído para elucidar algumas questões sobre a fotografia de carácter etnográfico, através da obra de Pierre F. Verger e, por sua vez, sobre a linguagem fotográfica e o discurso visual.

CapítuloI: Pierre Fatumbi Verger e a Fotografia de Caráter Etnográfico

Pierre Fatumbi Verger:: uma obra fotográfica plena de possibilidades

Emmanuel Garrigues (1991:30-46) descreve-nos sinteticamente o percurso do uso da fotografia na antropologia. Ele faz uma cronologia dos trabalhos fotográficos mais significativos de caráter antropológico que foram realizados durante o século XX, não sem antes fazer ressalvas à simplicidade reducionista de sua lista. Tratam-se de duas listas: uma reúne os fotógrafos de caráter antropológico e a outra os antropólogos de caráter fotográfico (cf. Garrigues 1991: 44-45). Apesar da “simplificação”, a classificação revela-se um elemento norteador bastante satisfatório.

A obra fotográfica de Pierre Fatumbi Verger encontra-se entre as obras contemporâneas que detêm, segundo Garrigues, mais do que valor etnográfico, possuindo certamente uma dimensão antropológica. Verger não só é chamado por Garrigues (op. cit.: 44): *“ce grand ethno-photographe qui refuse autant l’étiquette de savant que celle d’artiste”*, como figura explicitamente na outra lista, a dos antropólogos com caráter fotográfico, em parceria com Alfred Métraux. Garrigues (op. cit. 46) ainda nos incita: *“Ces jalons rapides supposeraient de justifier pourquoi ces exemples cités ont une dimension anthropologique et nous imposeraient donc de justifier de notre bagage scientifique de regardeur, et de notre capacité à définir l’anthropologie. Nous préférons renvoyer nos lecteurs à ces oeuvres photographiques”*.

Ao observarmos a obra fotográfica de Pierre Fatumbi Verger, encontramos ali diversas culturas representadas. Num determinado momento, e com maior peso, nos deparamos com o Brasil. Aparecem, em profusão, imagens das ruas baianas dos anos 40, compostas com uma delicadeza de tempos antigos, dos sambas de roda e das festas populares de outrora, de uma simplicidade que os nossos olhos já se desacostumaram a ver, pelo fato de se confrontarem, cotidianamente, com o espetáculo da mídia. Algumas destas fotos estão consagradas como símbolos da baianidade e muitas já passaram sob nossos olhos, mesmo que ainda não tenhamos manuseado algum livro do fotógrafo. Se folheamos algum de seus livros, encontramos um Pierre F.Verger muito próximo de nossa gente, textos acessíveis em português, notícias vividas contando da Bahia dos anos 40 e 50, notícias dos séculos antecedentes de tempos passados na cidade de Salvador. Festejos,

hábitos culturais e personalidades mesclam-se à Bahia da religiosidade arcaica e africana. Assim, estamos diante da Bahia negra, retrato do Brasil.

A obra de Pierre F. Verger tem seu foco voltado para essa africanidade inerente ao Brasil e, mais especificamente, ao Nordeste e à Bahia. Não é a africanidade em forma de espetáculo, tampouco a africanidade objeto curioso, nem uma pincelada sobre a beleza formal na superfície das manifestações dessa cultura afro-brasileira. É o olhar da cultura vivida, embora de forma positiva. Nela, o drama sócio-econômico e da discriminação racial não são o ponto enfatizado, mas sim, e insistentemente, a positividade e a auto-afirmação criativa do afro-brasileiro perante esse drama.

Mas não só o olhar volta-se sobre a nossa cultura, como também o resultado em imagens retorna a ela. Fatumbi tornou viável este retorno ao salvaguardar, desde 1988, as imagens que colheu no acervo da fundação que leva seu nome e que fica em Salvador, ao publicá-las em seus livros, com texto acessível, além do que as próprias imagens são acessíveis mesmo sem o auxílio dos textos. Quando Garrigues nos incita a observar as fotografias, percebemos que uma obra de importância fundamental na intercessão entre fotografia e etnografia está bem ao alcance. Próxima pela temática, que perde um pouco em universalidade quando decide mergulhar em África e Brasil – o que também é um ganho. Próxima por sua materialidade e palpabilidade. Assim, irrecusavelmente, as fotografias se oferecem à análise.

Além de caras aos que valorizam nossa cultura e disponíveis, elas são produto de uma atividade científica que Verger desenvolveu em seus últimos cinquenta anos de vida, se não num sentido estrito e formal, com certeza de maneira investigativa e etnográfica. Intercessão sobre intercessão, elas reúnem o fotógrafo despretensioso ao etnólogo cuidadoso e ao profundo conhecedor da cultura afro-brasileira.

Esse conhecimento não deixou de criar um mito em torno do estrangeiro que se apaixonou pela Bahia, a qual passou a retratar e divulgar em sua obra – e que não foi o único. Após seu falecimento, em 1996, o mito tomou novo fôlego. Desde o início desta pesquisa, Verger já foi homenageado pelo carnaval carioca¹ e teve um documentário

¹ No carnaval de 1998, a escola de samba União da Ilha desfilou com o enredo do carnavalesco Milton Cunha: “Fatumbi, a ilha de todos os santos”.

dedicado a sua vida, com narração do cantor Gilberto Gil e extratos da última entrevista gravada com o fotógrafo², no dia anterior ao seu falecimento.

Embora esse “acontecimento” póstumo tenda a reforçar certo folclore relacionado à figura dessa personalidade franco-soteropolitana, reafirmando o estereótipo do estrangeiro excêntrico seguidor dos cultos afro-brasileiros, ele não chega a ofuscar aquilo que Garrigues nos incita a olhar, observar, analisar: o legado de sua preciosa obra fotográfica. Se nos aproximamos dela, vislumbramos imagens que tocam no cerne da cultura popular brasileira, lá mesmo onde ela se constitui. Com a atenção voltada para os aspectos religiosos e míticos, Verger retratou a África no Brasil e recebeu, merecidamente, o epíteto de **mensageiro**, pois conseguiu fazer a comunidade afro-brasileira, que teve acesso às suas imagens da cultura africana, reconhecer-se como uma extensão transformada desta cultura.

Além de documentar esse universo cultural em imagens, Verger também escreveu sobre ele e fez o registro sonoro de narrativas míticas e de rituais. No entanto, ele foi predominantemente um fotógrafo de caráter antropológico, cujo registro visual etnográfico tem dimensão antropológica, já que suas imagens ultrapassam o mero registro documental da realidade afro-baiana, pela densidade de sua obra, resultado de anos de pesquisa dedicados ao conhecimento dessa realidade e ao registro de suas manifestações culturais, o que revela uma preocupação em preservar a autenticidade do que é por ela apresentado.

Certamente, não só pelo interesse em trabalhar com a imagem é que nos voltamos para esta obra, mas também pelo que esse tipo de imagem trabalha: o humano, aquilo que o distingue etnicamente, aquilo que se oculta sob as diferenças culturais. O assunto das imagens de Verger é atraente por colocar em questão as trocas e assimilações e as identidades sociais referentes à cultura afro-brasileira, que é um dos nossos referenciais mais fortes. Elas apresentam manifestações culturais tradicionais, míticas, também arcaicas, que são um dos traços que unem Brasil e África ocidental.

Destino itinerante de mensageiro

² *Mensageiro Entre Dois Mundos*, direção de Luiz Buarque de Holanda, roteiro de Marcos Bernstein e consultoria de Milton Guran, foi ao ar pelo canal GNT/Globosat dividido em dois capítulos em 23 e 24 de novembro de 1998, tendo sido freqüentemente reprisado desde então.

Para Pierre Edouard Leopold Verger, tudo foi uma questão de destino: o nascimento na Paris do início do século, em 1902, numa família bem situada socialmente – seu pai dirigia uma gráfica, negócio familiar; a perda de um dos irmãos mais velhos, ainda na infância, e de seu pai, no período da Primeira Guerra Mundial; a expulsão de dois colégios e o trabalho na empresa gráfica junto com os tios; a perda, quinze anos mais tarde, do irmão que lhe restara e logo depois da mãe. Com 29 anos de idade, Pierre estava completamente só, pois o destino havia levado todo seu núcleo familiar de origem.

A solidão a que foi submetido, no entanto, era velha conhecida para quem se sentia deslocado em seu ambiente de convivência. O desenlace do último vínculo afetivo com suas origens – o falecimento da mãe – o havia liberado interiormente das obrigações com as regras de conduta de seu antigo círculo social, para viver como desejasse e entre aqueles que escolhesse por sua vontade. Pierre Verger escolheu o mundo. Mas, nesta escolha, o destino também atuava secretamente.

A partir de 1932 começa sua errância, que se estenderá quase até o final de seus anos. Essa errância será parte de um novo estilo de vida: o de fotógrafo explorador de diversas sociedades. Aqui e acolá, durante anos, a impulsão de escapar às normas da sociedade em que tinha sido criado e o desejo de liberdade o fariam documentar variados costumes e locais. Aos poucos, começaria a passar da superfície a um entendimento maior, já latente nas imagens do início, daqueles que estavam do outro lado da lente. Essa é a primeira faceta de seu trabalho fotográfico, sem a qual um segundo momento, mais estritamente etnográfico, não faria sentido, visto que é a consequência da parte inicial do processo.

Pierre abandona sua comodidade e seus recursos para tornar-se andarilho, iniciando sua “carreira” na Córsega ao percorrer mil e quinhentos quilômetros a pé. Levava consigo sua Rolleiflex usada, pela qual havia dado em troca o verascópio de sua família – aparelho fotográfico para tirar fotos sobre chapas de vidro duplas, que ao serem observadas no taxifoto, davam a impressão de relevo. Na Córsega, realizou seus primeiros estudos fotográficos, ainda fascinado pelos recursos técnicos da câmara, mais especificamente as lentes de aproximação que permitiam registrar detalhes e texturas.³ Um pouco desse fascínio permaneceu em seu trabalho, quando valoriza como fundo, em suas imagens,

³ Verger era acometido pelo problema ocular de miopia, detalhe significativo, tratando-se de um fotógrafo.

planos de textura intrincada, ou concentra-se sobre os detalhes nos objetos e nas feições, mas sem perder a noção do todo.

Um pouco tímido, Pierre ligou-se a um grupo de amigos que tiveram influência sobre suas decisões de mudança de vida (Verger 1982: 13): *“descobri que o sistema de apreciação das pessoas estabelecido no meio em que eu vivia em nada correspondia ao meu temperamento ou ao meu gosto. Tive então a sorte de encontrar amigos que não tinham cartões de visita e cuja liberdade de maneiras e o não conformismo, algumas vezes um pouco excessivo, muito me seduzia”*. Por volta desse período de transição, ele começou a participar desse grupo, que descreve (Verger 1991: 172): *“J’ai commencé les voyages en partant me promener à pied, un sac sur le dos, dans le Midi de la France. J’avais fait connaissance avec une série de copains et d’amis au bain Deligny, je m’en souviens; c’étaient des garçons qui étaient assez libres et qui faisaient partie, de ce qu’on a appelé le Groupe Octobre, constitué autour de Prévert⁴. À leur contact, je me suis débarrassé de beaucoup de préjugés que j’avais acquis. On partait, on faisait du camping. Il y avait parmi eux Pierre Boucher qui fait de fort bonnes photos”*. Desse grupo, excessivamente livre e desportista, ao qual Verger não adaptava-se tão completamente, sua lembrança dirige-se a Pierre Boucher, que o iniciou no ofício de fotógrafo, enquanto ainda era amador, ensinando-o a revelar suas fotos⁵.

A libertação dos constrangimentos que o oprimiam, no entanto, procurava um direcionamento não só no plano das ações, mas no plano das idéias. Isso fez com que viajasse, ainda em 1932, após sua longa caminhada, para a Moscou stalinista, para o aniversário de 15 anos da Revolução de 1917. O resultado foi decepcionante para o homem libertário, quando se confrontou com um regime autoritário, embora estivesse no outro extremo do ambiente pequeno-burguês que Pierre acreditava ter deixado para trás (Verger 1982: 14): *“Quando voltei desta viagem, percebi que a solução procurada não consistia em fazer sistematicamente o contrário daquilo que minha família esperava de mim. Pois, mesmo se reagisse voluntariamente ao inverso dos preconceitos que me tinham sido inculcados, era ainda em função daqueles que eu ficava inversamente condicionado, mas*

⁴ Verger (1982: 67) frequenta, nos anos 30, “la bande à Prévert”: Jacques e Pierre Prévert, Marcel Duhamel, Max Morize, Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Maurice Baquet. *Groupe Octobre* era uma companhia teatral de espírito crítico montada por estes em 1936.

⁵ Entrevista com Pierre Boucher e Maurice Baquet, apresentada em *Mensageiro Entre Dois Mundos*.

de qualquer modo condicionado (...). Precisava pois escapar do meu meio e do meu antimeio”.

Esse posicionamento marca profundamente sua obra. Para livrar-se de seu meio, o último apelo é beber na “fonte selvagem” da qual Paul Gauguin, no final do século XIX, já havia experimentado, quando viveu no Taiti. Antes dessa tentativa, Pierre, no dia de seu aniversário, a 4 de novembro de 1932, decide viver apenas por mais dez anos e depois suicidar-se, por terror da velhice (Verger 1991: 170). Anos depois, próximo da data, ele começa contando seus dias metodicamente, para melhor proveito do tempo, mas desiste de seu intento. Ao contrário do que esperava, vive uma longa vida – 94 anos - e enfrenta uma idade avançada com seus problemas decorrentes.

Partiu para as ilhas da Polinésia para escapar de seu meio, à procura, talvez, do bom selvagem, de um lugar sossegado que ainda não tivesse sido contaminado pelos costumes que tanto o indignavam (Verger 1995 b: 30): “*Tinha visto o filme Moana de Robert Flaherty, e Tabu de Flaherty e F. W. Murnau, que mostravam uma vida idílica abaixo dos trópicos. Eu buscava o paraíso na Terra*”. Pierre ficou no Taiti por um ano, acampando ou sendo acolhido pelos habitantes. Não demorou-se muito em Papeete, capital administrativa do território francês do Taiti, e buscou ilhas menos habitadas, como Raiatea, Borabora e Rurutu. Também conheceu, das Ilhas de Páscoa, a Rapa-iti ou “Rapa a pequena”, mais ao sul das outras. Nesse meio tempo, não cessou de fotografar. Por ironia do destino, encontrou em Borabora um calendário da gráfica de sua família, justamente um símbolo daquilo de que procurava escapar.

O ano de 1934 foi pleno de realizações. Após o Taiti, Pierre apercebeu-se de que precisava sustentar-se em sua nova vida. O destino o ajudou. Seu projeto era fazer um álbum com suas fotos do Taiti, e procurou o *Musée de l’Ethnographie du Trocadéro*, atual *Musée de l’Homme*, para fazer algumas imagens de objetos que estariam faltando em seu futuro álbum. Acabou expondo algumas fotografias no museu. Também por causa de seu projeto, procurou o jornalista Marc Chadourne, para escrever o texto de seu álbum, e terminou por acompanhá-lo, como repórter-fotográfico, junto com Jules Sauerwein, numa viagem “em volta do mundo”, pelo jornal *Paris-Soir* - grande sorte de iniciante. Na viagem, com uma nova Rolleiflex, documentou fotograficamente os Estados Unidos e os negros norte-americanos, Japão e China. Passou, em seu retorno, por Cingapura e Djibuti, sempre

viajando em embarcações marítimas. Mas, ao retornar, *Paris-Soir* não publicou sua reportagem fotográfica, que o serviço fotográfico do jornal havia ampliado sem nenhuma qualidade, o que só foi descoberto alguns meses após a recusa. Afora este episódio, Pierre percebia que seu estilo era muito pessoal e autônomo demais para seguir outras coordenadas que não as dele próprio, pois não havia feito imagens para os jornalistas que redigiam e sim para si, conforme suas concepções (cf. Verger 1993: 214).

Por volta de 1934 e 1935, passou a ser colaborador do *Musée de l’Ethnographie*, e também o encarregado de seu laboratório fotográfico. Conheceu a equipe do museu, Georges-Henri Rivière, Marcel Griaule, Germaine Dieterlen, Michel Leiris, Paul-Emile Victor, André Schaefner, Jacques Faublée, Denise Paulme, Gessain, Hélène Gordon e Alfred Métraux, outro grupo que também fazia parte do seu círculo de amizades. Sobretudo Métraux tornou-se um grande amigo – ele o teria conhecido precisamente em 1935 (cf. Le Bouler 1994: 57-8). Pierre fez a revelação das fotografias que Métraux também tirou das Ilhas de Páscoa – só que de Rapa Nui, a grande – o que os aproximou primeiramente. Os dois descobriram-se quase “gêmeos” por terem nascido quase à mesma hora e quase na mesma data. Assim, Pierre freqüentava com seus amigos o *Bal Nègre* da rua Blomet, onde podia encontrar um mundo negro proveniente das Antilhas francesas – de empregados domésticos vindos das colônias, que “*fora do domínio dos patrões podiam se expandir , dançando, cantando, se alegrando*” (Verger 1994: 40) - e onde se dançava o biguine, bebia-se ponche da Martinica. Sobre estas noites, Verger declara a propósito de Métraux (Le Bouler 1994: 56): “*Je reste persuadé que l’émotion qu’il ressentit au cours de ces nuits chaudes et exotiques est en partie responsable pour son et mon intérêt portés par la suite à la civilisation antillaise, brésilienne et africaine*”.

O trabalho como fotógrafo também se desenvolvia. Ilustrou uma série de artigos de André Savignon sobre crimes cometidos em Londres – improvisa algumas fotos de “ficção” - e o *Daily Mirror* chegou a publicar fotografias da reportagem que havia feito para o *Paris-Soir*. Em dezembro de 1934, fundava junto com Pierre Boucher, René Zuber, Emeric Feher e Denise Belon a *Alliance Photo*, uma agência de fotógrafos independentes. O nome da agência é devido ao próprio Pierre. Robert Capa se reuniria a esta agência mais tarde, antes de fundar a legendária *Magnum Photos*. Agência e pequenas reportagens eram então sua fonte de recursos.

Nas horas de folga, Pierre passeava de bicicleta pelos arredores e, em 1935, fez fotografias da Espanha neste estilo. Assim, também fotografou a Itália. A Espanha estava próxima da Guerra Civil, e ele foi preso como espião alemão, mas conseguiu sair ileso. O resultado dessa jornada serviria para ilustrar um livro sobre o país, que Paul Hartmann iria editar. A partir daí, Verger passou a colaborar com frequência com as edições de Hartmann, que priorizavam os aspectos culturais e arquitetônicos dos diversos povos. Nessa colaboração, Verger foi tomando gosto pelos detalhes arquitetônicos e pelas construções que marcam grande parte de sua obra. Posteriormente, Hartmann também editou alguns de seus livros, como *Dieux d'Afrique*.

Sua primeira estadia na África, talvez devido ao interesse despertado pelos bailes antilhanos, aconteceu entre 1935 e 1936. Pela troca de passagens por fotografias publicitárias para companhias de transporte, Verger atravessou a Argélia e alcançou o Mali (que era o Sudão Francês) – e também a Mauritânia. Excursionou pelo Saara, numa expedição feita em lombo de camelo e documentou os tuaregues. Depois os dogon e suas danças de máscara e a dança do povo bobô. Passou por Burkina Fasso (ex-República do Alto Volta) cujo território, na ocasião, encontrava-se unido ao do Mali. Essas viagens eram feitas também com a contribuição das administrações francesas em troca de fotografias, uma propaganda. Por fim, Verger dirigiu-se ao Togo e ao Benim, mas não faz, em sua autobiografia (Verger 1982) qualquer referência às regiões que mais tarde viria pesquisar - há uma imagem publicada (Verger 1993: foto 40) de um iniciado no Benim com a data de 1936. Na fronteira com o Togo – pois até então só estava sob domínio francês - o destino lhe antecipou seus planos, através do motorista que o conduziria à Lomé, capital do país (Verger 1982: 83): “*escolhi o mais belo carro que era o vindo de Lomé. Era dirigido por um certo Laurent de Souza que me falou do Brasil, mas somente doze anos mais tarde eu compreendi do que se tratava*”. Dessa vez, Pierre se concentrou sobre o povo somba, tanguiétas e os cabrais, além dos guerreiros konkonbas. Seminudez e ornamentos, alguns bem curiosos, estão presentes nessas fotos. No fim da viagem, tirou fotografias sobre o Níger islâmico. Em resumo, percorreu a maior parte do território da África Ocidental Francesa.

Quando voltou a Paris, estava em péssimas condições de saúde. Além disso, o museu onde trabalhava sofria reformas para a Exposição Universal de 1937. Golpe de sorte,

o diretor do *Daily Mirror* propôs um contrato exclusivo com o jornal e irrecusável, pois daria autonomia para Verger escolher suas viagens e fotos, com as despesas pagas. Mas, chegando a passar dez dias em Londres, Verger recusou a proposta com o simples argumento de que a fotografia não poderia virar seu ganha-pão, pois era de importância vital para sua pessoa. Ele sentia que essa situação diminuiria o valor que deveria ser atribuído às suas imagens.

Assim, Verger continuava no mesmo esquema anterior, fazendo prevalecer sua liberdade, em seu jeito peculiar e corajoso de concebê-la. Ele parecia procurar percorrer o mundo negro que o instigava. Viajou para as Antilhas (Martinica e Guadalupe) de suas noites do *Bal Blomet* - donde uma série de imagens de damas crioulas - trocando passagem por fotos, passou em Santo Domingo, atual República Dominicana (em que foi proibido de fotografar pessoas pelo governo autoritário de Trujillo), e chegou em Cuba que iria rever 21 anos mais tarde – pouco antes de 1959 - com outro olhar, terminando no México, com suas danças, *mariachis*, *matadores*, índios zapotecas e mixtecas. Em 1937, registrou, em Paris, a Exposição Universal, às vésperas de sua abertura, para um álbum a ser editado pela *Arts et Metiers Graphiques*. Participou, com suas fotos, da exposição *Photography 1839-1937* organizada pelo M.O.M.A. com a coordenação de Beaumont Newhall. Logo depois de fotografar a Exposição Universal, Verger partiu, a trabalho, para a China com o objetivo de registrar o conflito com o Japão, procurando antecipar-se a Robert Capa, que na ocasião estaria trabalhando para as agências concorrentes da *Alliance Photo*. Era o início de uma longa jornada asiática.

Segundo Verger, a situação da guerra era estranha. Nas concessões internacionais, mais seguras, os dirigentes inimigos tratavam-se com certa cortesia, enquanto bombardeavam-se nos outros locais. Uma certa indiferença pela situação das populações chinesas prejudicadas pairava no ar. Desde o início dos anos 30, o Japão dominava o nordeste chinês e tentava tomar conta de todo norte. A China encontrava-se desunida dentro de seu território, o que piorava a situação. Essa guerra rendeu imagens dramáticas de refugiados famintos, mas também proporcionou outro tipo de foto, mais a seu estilo, que demonstrava a vida mundana nas concessões. Para chegar até a região, Verger teve de tomar o trem transiberiano, que ele quase perdeu por adormecer durante uma baldeação em Berlim, acordando exatamente na hora da partida, fato sobre o qual pondera para afirmar

um ponto de vista particular (Verger 1982: 113): “*Dou este detalhe, pois parece-me revelador de um instinto que exerceria, sem que saibamos, um controle sobre nossos atos e nos faria agir com súbitos impulsos em que a razão não entra em jogo*”. Esse detalhe é interessante, visto que Verger acredita no poder da inconsciência durante o ato fotográfico, e quer comprovar sua existência em outros atos. Esta também poderia ser mais uma visita do destino em seus intrincados projetos.

Esse mesmo destino quis que Verger não conseguisse entrar nos territórios chineses que pretendia e que partisse para a segunda parte de sua viagem, concernente aos seus interesses pessoais: as Filipinas, com suas características autóctones e suas influências chinesas, espanholas, norte-americanas. Ali documentou as tribos de “caçadores de cabeça”: os igorotes, bontocs e ifugaos da região de Baguio, que tinham o costume de cortar cabeças entre si, como símbolo de poder, e andavam quase nus – uma dessas imagens de nudez da cintura para baixo foi publicada na revista *Life*. Fotografou também a comunidade de pescadores badjao, povo que vivia, praticamente, no mar. De lá, sem dinheiro para retornar à Europa, estendeu-se até a Indochina, em 1938, e passeou pelo atual Vietnã, nos territórios franceses de Tonquim e Annam. A diversidade de etnias, nesses lugares, era grande. Registrou tribos que viviam próximas de um desfiladeiro, o *Deo Ma Phou*, perto da fronteira da China. Com os recursos enviados tardiamente pela *Alliance Photo*, conheceu ainda os radês, cuja organização era matriarcal, e os sédangs, e chegou até os territórios franceses do Laos e do Camboja. A visão dos monges budistas locais o fez questionar-se sobre o desprendimento que buscavam, afim de obter méritos para uma vida futura, e produziu belas imagens desses homens. A crença budista não adequava-se ao que Pierre procurava – tentando livrar-se de seu meio e antimeio também no aspecto religioso – e admiraria nos cultos dos quais seria participante mais tarde (Verger 1991: 177): “*Ce qui m’a semblé important dans ces cultes africains, c’est qu’ils ont un caractère rassurant et d’exaltation de la personnalité des gens, en contraste avec les religions dites révélées, assombries par la notion de faute originelle dont il faut être sauvé par la rédemption. Cette crainte de la mort est absente des cultes africains du Brésil*”. Aqui, a concepção budista da reencarnação feliz ou num estado iluminado tomaria a mesma acepção da salvação cristã da alma.

Ao pisar em Paris, em 1938, Pierre foi mobilizado e enviado para perto da linha Maginot. Em setembro, pelo acordo em Munique, ficou liberado e foi fazer fotografias do Vaticano para a revista *Match*. Mais uma vez, por um acaso, encontrava-se presente para reportar a chegada do embaixador francês na Itália – de relações diplomáticas estremecidas com a França, por causa da conquista da Etiópia pela Itália. Num detalhe técnico interessante, ele, que raramente utilizava muitos recursos, se viu obrigado a usar os *flashes* da época, cujas lâmpadas ostensivas só funcionavam uma vez. Nessa volta à França, o longo período que passou fora o isolou um pouco dos acontecimentos corriqueiros de Paris e de seus próprios amigos. Ele retornou a novas viagens, seu melhor remédio, talvez sem prever a próxima situação de guerra mundial que enfrentaria, como aquela com que se defrontou na infância.

Esteve de novo no México, em 1939, onde fotografou Trotsky através dos contatos do *Groupe Octobre*. Ao viajar de trem até a Guatemala perdeu sua mala, que foi roubada. Voltou ao México e de novo à Guatemala, retomando seu rumo, mas perdeu com o roubo seu certificado de serviço militar. Mesmo com esses contratemplos, pôde assistir às antigas tradições maias mescladas ao ritual católico e partir em seguida para o Equador via marítima, onde encontrou, pela primeira vez, os reservados⁶ nativos das regiões andinas, num primeiro reconhecimento da América Latina. Conheceu também uma das etnias remanescentes do Império Inca e completamente diferente de seu antigo dominador, os índios salasacas. Na capital do Equador recebeu a notícia do início da Segunda Guerra Mundial, mais uma peça pregada pelo destino. Sem certificado militar, Verger fez uma procissão nos consulados da América Latina – Peru, Bolívia, Argentina e Brasil - de onde conseguiu partir para o Senegal.

Permaneceu em Dacar, em 1940, como soldado de segunda classe de reserva, incorporado ao serviço radiotelegráfico. Ainda assim fotografou, não só quando era solicitado oficialmente pelo serviço. Nesse ínterim, Pierre tem a oportunidade de rever seu amigo Bernard Maupoil, especialista no oráculo de Fá (adivinhação tradicional nessa região), no qual seria iniciado posteriormente. Maupoil o apresentou a Théodore Monod, então diretor do IFAN (*Institut Français d'Afrique Noire*), que cumpriria um importante papel em sua futura vida acadêmica. A peça pregada pelo destino trazia bons auspícios,

ainda imperceptíveis. Com a assinatura do armistício franco-alemão, apesar do bloqueio inglês a Dacar, conseguiu voltar para o Brasil de onde havia partido. Nada lhe restava, pois sem meios de se comunicar com a França ocupada, perdeu seu laboratório que ficava num quartinho da rua de Lormel, tendo os aparelhos sido vendidos para custear os aluguéis atrasados do local. Parte de seus negativos foi jogada num porão úmido, que Pierre Boucher depois reencontrou. O que aconteceu à outra parte é uma icógnita. A *Alliance Photo* havia se dissolvido e a situação de guerra na Europa não era das mais aprazíveis. Pierre instalaria-se em outro continente.

No entanto, se vê obrigado a abandonar as esperanças de permanecer no Brasil como repórter fotográfico, profissão nada fácil no período de censura e controle da imprensa pelo DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Regime Vargas – que decidia as fotos a serem divulgadas. Verger (1982: 161) desistiu de ficar no Brasil: “*com grande desgosto, pois apesar da brevidade de minhas estadas no Brasil, sentia que era ali que gostaria de viver*”. Foi tentar a vida na Argentina, onde chegou sem dinheiro, apenas com sua câmara: mais uma transição, involuntária. Colaborou com jornais argentinos, entre 1941-42. A falta de recursos para suas viagens – que seriam provavelmente nas regiões não atingidas pelo conflito - o deixavam irrequieto pois (Verger 1982: 165): “*suportava mal uma vida muito sedentária*”. Trocava constantemente de endereço. Conseguiu instalar um pequeno laboratório com a ajuda de um amigo francês e, por peripécias do destino, recebeu uma contribuição inesperada de recém conhecidos franceses, os quais havia ciceroneado através da Argentina boêmia, para realizar o desejo mencionado de ir ao Peru. A nova viagem se realizou por via férrea.

No Peru ficou quase quatro anos, de 1942 a 1946. Conseguiu um contrato com o Museu Nacional, no primeiro ano e seis meses, ficando encarregado de fotografar os índios quéchuas e aymaras, da cultura andina que já havia observado no Equador (Verger 1982: 177) : “*Estabeleci pois durante muito tempo meu quartel general em Cuzco, um dos numerosos ‘umbigos do mundo’ onde eu vivi. Pequim foi o primeiro e Ifé na Nigéria seria um outro*”. Dessa vez, via com maior profundidade uma determinada cultura, a andina. As aldeias andinas mantinham o antigo hábito de diferenciar-se por suas indumentárias, e Verger especializou-se em identificar essas diferenças penetrando um pouco na forte

⁶Essa reserva é sempre frisada em sua correspondência com Métraux (Le Boulter 1994) que também pesquisou

cultura têxtil que ali vicejava. Era um modo de aproximar-se dos indígenas, bastante reservados. Estando o museu sem verbas, em 1944, fotografou a extração da borracha na Amazônia peruana para uma companhia norte-americana. Essa atividade causou o contratempo de um forte acesso de malária ao retornar para Lima. Recuperado e com recursos, ainda fotografou instalações nas minas andinas para uma companhia de exploração de minérios – o que não o impediu de captar mineiros na contraluz, com muito efeito. Isso o deixou em boas condições financeiras. Escolheu, então, partir para o Brasil - antigo anseio, talvez alimentado pelas lembranças do carnaval que presenciara - atravessando a Bolívia, que já conhecia de passagem. Ali encontrava-se ainda entre a cultura andina e, antes de chegar a seu destino, não deixou de registrar os peculiares chapéus das nativas.

A guerra havia acabado, e também Pierre devia estar respirando aliviado. Mais uma vez, sua vida se transformava. Estava com 44 anos, e conhecia, praticamente, uma boa parte de nosso vasto mundo. Pierre Verger, ao chegar ao Brasil, chegava a seu destino também simbolicamente. O viajante iria dar sentido às suas viagens, um sentido que teria o significado de um lar, o sentido de ser um **mensageiro**. Muitos fatos contribuíram para isso. Verger se reaproximou de Métraux, que tinha revisto em Lima no início de 1946. A partir de então, trocariam cartas e trabalhariam juntos, ajudando-se mutuamente, até a morte de Métraux em 1963.

Métraux o ajudou a obter o visto de permanência no Brasil, indiretamente. Sua amiga, Vera Pacheco Jordão⁷, recebeu Verger no Rio de Janeiro. A necessidade de fotos do Peru para ilustrar uma série de artigos que tinha proposto à revista *O Cruzeiro* veio bem a calhar – tramas do destino ou da sorte – e Verger logo conseguiu um contrato, o que lhe rendeu rapidamente permissão para residir aqui. Interessado no Brasil africano, Verger também manifestou seu desejo de ir a Salvador, incentivado por Roger Bastide, com quem tinha conversado em São Paulo, antes de estar no Rio de Janeiro. A revista *O Cruzeiro* lhe encomendou, em acréscimo, algumas reportagens sobre a capital da Bahia, ainda desconhecida do fotógrafo.

os Andes.

⁷ Torna-se uma amiga para Verger também. O exemplar de *Retratos da Bahia* (Verger 1980) que se encontra na Biblioteca Central da UnB traz uma dedicatória de Verger à Vera: “a Vera Pacheco Jordão de scorpion à scorpion et en témoignage de notre vieille amitié, abraços, 8 – IX – 80”.

Suas fotografias da Bahia acompanhariam os textos de Odorico Tavares enviados à revista, ao todo vinte e quatro reportagens, das oitenta que Verger realizaria em diversos lugares, nos anos seguintes⁸. São Luís do Maranhão, com suas influências francesas, também o atraiu. Ali conheceu a Casa das Minas, que perpetua cultos provenientes do Benim, origem que Verger pesquisou e confirmou. Visitou também Recife, onde tirou fotos nos xangôs, como são chamados os cultos de candomblé de Pernambuco. Essas fotos e os nomes de divindades anotados em São Luís foram enviados, através de um oficial da marinha com quem fez amizade e que estaria em breve em Dacar, ao diretor do IFAN que conhecera no período da guerra, o que abriria novos caminhos. Esses episódios aconteceram entre 1946-47.

Em 1948, acompanhando Métraux à Guiana Holandesa e ao Haiti, Verger conseguiu imagens dos djukas (origem africana ashanti) e suas cerimônias de transes um pouco agressivos. No Haiti, assistem juntos ao vodu haitiano, originário também do antigo Daomé, como a Casa das Minas no Brasil. Verger mergulhava de cabeça no universo afro-americano. De volta ao Brasil, tendo em mente a viagem a realizar para a África com o objetivo de pesquisar as origens dos cultos dos afro-descendentes, Verger aproximava-se cada vez mais dos candomblés baianos.

Conheceu Gilbert Rouget, pesquisador do Musée de l'Homme, de passagem pela Bahia, e este trouxe notícias dos amigos com os quais havia perdido contato por anos. Juntos, foram a uma cerimônia de candomblé nagô (origem africana iorubá) da tradicional casa do *Opô Afonjá*⁹. Era irreversível e era ao mesmo tempo o início de longa caminhada até sua iniciação nos “mistérios” da etnografia e nos mistérios de Ifá, conhecido como Senhor do Destino.

Quatro dias depois do primeiro encontro, cativado por Mãe Senhora, dirigente dessa tradicional casa, Verger começou a participar da comunidade, fazendo, antes de partir, um bori, ritual para seu orixá (Xangô), mais simples que uma cerimônia completa de iniciação, mas que o comprometeu como filho espiritual do local. Rouget também estaria por perto um pouco antes de sua iniciação no oráculo de Ifá, na África, outro momento chave de sua

⁸ O livro intitulado *Brazil*, editado por Paul Hartmann em 1950, Paris, traz fotos de Pierre Verger junto com as de outros dois fotógrafos franceses. Provavelmente essas fotos de Verger, que concentram-se sobre o Nordeste, mas também contemplam São Paulo e Rio de Janeiro, são de seu período inicial no Brasil.

⁹ Sociedade Beneficente Cruz Santa Axé Opô Afonjá

vida, talvez até mesmo o mais importante. Ifá o livraria de sua condição anterior e o faria renascer. Por causa dessa divindade, Verger adquiriu outro nome: Fatumbi. Essa iniciação finalmente o libertaria de seu “meio e antimeio”, simbolicamente. Fatumbi, segundo o respeitado professor Agenor Miranda, oluô¹⁰ do *Opô Afonjá* e último representante da tradição do Ifá no Brasil, significa (Sodré & Lima 1996: 200): “*Ifá o faz renascer; alguém torna-se adepto, logo Ifá o traz à vida*”. Assim, o destino realizou seu encontro marcado com Pierre Fatumbi Verger.

O renascimento simbólico, no entanto, não veio sem sua contraparte: a liberdade de apenas fotografar, geralmente para si próprio e para sua subsistência, estava perdida para a obrigação de refletir e escrever, que foi tomando conta de seu tempo e de seus afazeres. Entre Bahia e África (Benim e Nigéria) se situariam suas andanças a partir de 1948. Mas ele não perdia algumas características do velho estilo. Sempre em movimento, um pouco mais sedentário em Salvador, continuava hospedando-se em lugares simples e improvisando laboratórios fotográficos¹¹, até adquirir a casa que hoje é sede da Fundação Pierre Verger. Mantinha as facilidades (que não eram tantas assim) de um cidadão francês no Benim - que optou pela independência da Comunidade Francesa entre 1960 (Reino do Daomé) e 1975 (Benim) - onde realizou grande parte de suas pesquisas.

As relações que foi fazendo com brasileiros e africanos da costa ocidental, mutuamente, o tornaram como que “íntimo” nos dois lados, podendo circular neles e entre eles quase sem dificuldades e bem familiarizado. Com o tempo, ia reduzindo sua atividade fotográfica e aumentava a atividade escrita. Até praticamente seus últimos anos de vida, dedicou-se a conhecer e divulgar a cultura iorubá¹². O legado fotográfico desse período é de natureza diferente do que havia anteriormente e será abordado mais adiante.

O interesse pelo tipo de fotografia e relato etnográfico realizado por Pierre Verger, a partir de 1948, começou a renovar-se nas ciências sociais, como nos afirma Jehel (1998: 135-6): “*Em uma pesquisa futura, talvez seja interessante analisar essa articulação em torno da imagem fotográfica e da prática do trabalho de campo. As últimas orientações*

¹⁰ Segundo Sodré & Lima (1996: 36), um título hierárquico de certos babalaôs, que são aqueles que cumprem as funções oraculares.

¹¹ No Benim, por um bom tempo, o laboratório era rudimentar, não havia energia, mas depois Verger conseguiu trabalhar num local mais apropriado, instalado pelo IFAN. Entrevista com Nordichao Bachalou, realizada em 01/05/98, em Abomé por Milton Guran.

teóricas em antropologia, que vieram renovar de maneira extremamente enriquecedora a reflexão a respeito do procedimento antropológico e sua relação com a realidade, constituem aliás um incentivo para esse tipo de questionamento. Podemos pensar, em particular, como Clifford Geertz, nos Estados Unidos, que considera que a antropologia, longe de ser uma ciência exata, aproxima-se mais de uma abordagem estética ou artística. A publicação recente de obras de fotografias tiradas por etnólogos favorece uma reflexão neste sentido”.

Assim, a obra fotográfica de Verger, inseparável de sua vida, viria a contemplar, em suas duas fases, o que se discute atualmente, segundo Jehel (op.cit.), sobre os procedimentos antropológicos. Vejamos como ela se coloca neste contexto, a partir de alguns considerações gerais sobre esta problemática.

Fotografia e etnografia

Uma imagem fotográfica é um sistema de representação e de significação especificamente caracterizado por veicular uma informação visual que é, ao mesmo tempo, um registro da aparência visível do mundo. Se a fotografia é, segundo Milton Guran (1992: 15), *“uma extensão da nossa capacidade de olhar, e se constitui em uma técnica de representação da realidade que, pelo seu rigor e particularismo, se expressa através de uma linguagem própria e inconfundível”*, existem problemas relativos à definição do que seria uma suposta “linguagem” fotográfica, o que tem sido longamente debatido. O estudo dessa “linguagem” procura um lugar para si entre as ciências humanas. Não há grande consenso sobre uma sistematização satisfatória do que seriam os elementos dessa “linguagem”, nem de como seriam as regras de sua articulação, o que já se mostra mais avançado nos estudos de linguística. Aliás, não há consenso científico nem sobre a relevância dessa busca, pelo fato de estarmos tratando de um tipo de representação imagético.

A imagem fotográfica, enquanto sistema representacional, pode desempenhar várias funções em diversas áreas do conhecimento humano. No caso dos estudos acadêmicos, a fotografia coexiste com outros sistemas de significação – principalmente a linguagem

¹² Especificamente os chamados *jeje-nagô* (Verger 1999: 14), daomeanos e iorubás que vieram para o Brasil, formando cultos com predominância nagô-kêto .

escrita e suas modalidades - que, habitualmente, são priorizados em relação a ela, seja enquanto meio de veiculação do saber ou seja como objeto a ser pesquisado. Assim, ela se encontra distribuída em diversos campos de pesquisa das ciências humanas sendo tratada como apêndice dentro do sistema privilegiado por esse campo, sem grande autonomia.

Por isso mesmo, a situação inversa é rara. Os outros meios de representação e de informação não costumam ser tão mobilizados quanto a própria fotografia, no papel de sistema complementar, para elucidar ou auxiliar o saber fotográfico. Esse saber sequer é reconhecido, um problema característico da área de pesquisa a que pertence, já que podemos constatar a ausência de uma tradição de estudos da imagem (Santaella & Noth 1997: 13). Dentro dessa ausência, parece que a linguagem fotográfica ainda não encontrou seu lugar enquanto objeto (cf. Garrigues 1991: 14). Por enquanto, a tarefa parece estar iniciando-se através dos estudos de comunicação, de percepção, da imagem e estética.

Nesses inícios, muitas são as teorias que atendem conceitualmente ao objeto imagem e não há grande consenso. Podemos encontrar, nessa diversidade, variações desde abordagens semiológicas, passando pelas semióticas, teorias da arte e da informação, estudos sobre cognição até as abordagens filosóficas e fenomenológicas. Um mergulho nesse universo teórico e a imagem fotográfica parece se perder e se dissolver na abrangência. No entanto, sua classificação como signo essencialmente indicial¹³, dentro de um quadro de interpretação semiológica e semiótica, possibilitou maior poder de definição sobre esse fugidio objeto (cf. Dubois 1994: 45-53). Foi uma importante contribuição para a construção de conceitos em torno de uma “linguagem” ainda a se tornar objeto de um saber específico. Ao ser caracterizada como índice, a fotografia desprende-se da imagem tradicional e tem explicitada sua relação direta com os meios de comunicação de massa, já que é remetida ao processo automático de impressão da luz e à consequente reprodutibilidade técnica resultante deste processo.

Porém, quando essa definição a insere num modelo teórico e analítico em torno do qual gravitam diversas formas de linguagem e que pretende possuir um quadro universal de interpretação, sentimos que a imagem fotográfica se perde de novo. Essa “sensação” nos vem quando, por exemplo, Santaella & Noth (1997: 59) nos afirmam sobre C. S. Peirce: *“Fundamentando suas classificações em princípios lógicos muito mais gerais do que os*

usuais, sua teoria nos fornece uma rede de distinções radicalmente elementares e altamente abstratas que funcionam como um mapa de orientação para a leitura precisa e discriminatória das leis que comandam o funcionamento de todos os tipos possíveis de signo, quer eles sejam materiais ou mentais, quer imaginados, sonhados ou alucinados. Entre eles, os diversos modos de aparição da imagem e da palavra”.

A palavra “leis”, empregada por Santaella, impressiona e soa tentadora, com a argumentação de que existem leis aplicáveis a fenômenos culturais - os signos construídos pelo homem – de modo muito próximo às leis que regem os fenômenos naturais. Entretanto, o estudo da linguagem fotográfica talvez esteja nos pedindo para que continuemos mais no específico com a atenção voltada sobre as suas próprias particularidades, sem reduzi-la com fins de adaptabilidade a quadros teóricos gerais – que não são um privilégio da semiótica peirceana - embora estes também tenham seu valor.

O que faz falta, em relação à fotografia, é realmente uma maior autonomia que pode traduzir-se por uma atenção focada nesse tipo de imagem enquanto objeto empírico. Seu estigma de ilustração ou apêndice, seja nos usos cotidianos ou nos estudos acadêmicos, fecha caminhos com ricas possibilidades ainda a percorrer. Mas as interpretações de imagens fotográficas calcadas sobre modelos abrangentes ou formados para outras especificidades não carregam grandes promessas de autonomia, de uma maneira geral. Claro, existem arroubos criativos, e a segurança do conceito, como, por exemplo, o conceito de indicialidade peirceano, dá impulso para saltos qualitativos na pesquisa. No entanto, fica-se com a impressão de que a imagem fotográfica ainda não se libertou totalmente dos cânones verbais (sobre o logocentrismo e o linguocentrismo ver Santaella & Noth 1997: 42, 47) para ser por ela mesma a sua porta-voz, ou “porta- visão”, partindo da experiência visual direta. Modelos abrangentes aplicados sobre imagens fotográficas sem o devido cuidado podem causar a impressão de que a fotografia ali se encontra não como a origem concreta de uma investigação científica, mas como a legitimação de um método anterior e abstrato ao qual ela deve se adaptar. É uma situação que não acrescenta muito à construção de um estudo específico da “linguagem” fotográfica.

Por isso, torna-se relevante, antes de mais nada, que haja uma boa quantidade de análises pontuais sobre trabalhos fotográficos de todas as naturezas. Em segundo lugar, que

¹³ Na semiótica de Charles S. Peirce, cada imagem tem em si níveis de iconicidade e de caráter indicial e

essas análises priorizem uma abordagem direta sobre o objeto empírico “imagem fotográfica” – obra específica. Um dos caminhos que abrem possibilidades nesse sentido é a etnografia. A etnografia tem a qualidade de ser um saber que não só se alimenta da fotografia, como também contribui para esclarecê-la.

Fotografia e ciências sociais nascem, segundo Howard Becker (1986: 224), aproximadamente, no mesmo período, se for considerada a data de 1839, na qual coincidem a apresentação da invenção de Daguerre com a da publicação da *Sociologia* de Comte. De um modo geral, a segunda metade do século XIX viu florescer e se desenvolver, quase que paralelamente, etnografia e fotografia. Este desenvolvimento científico e técnico também fez parte do mesmo processo político de consolidação do colonialismo europeu.

Fotografia e etnografia, ambas ocupam-se de atividades descritivas, da coleta de dados – a imagem fotográfica o faz representando visualmente, quando utilizada em seu pleno potencial de registro. Ao mesmo tempo, essas atividades vão além da descrição, já que os dados recolhidos – escritos ou visuais - pressupõem um saber mediante uma interpretação.¹⁴ No entanto, o essencial dessa proximidade de papéis é a ênfase no testemunho da experiência direta daquilo que foi captado como dado – o ideal da descrição etnográfica.¹⁵ A fotografia traz essa prova consigo, pois ela nos evidencia “isto foi” ou “esteve lá”, que é a definição do traço fundamental da fotografia segundo a semiologia de Roland Barthes (1984: 115, 168). A partir desse ponto de intercessão, encontramos um campo fértil para discussões sobre os significados das imagens fotográficas, o que delas pode ser inferido cientificamente como dado, ou mesmo se a mensagem fotográfica viabiliza-se sem o controle total dos códigos do operador da câmara – tomando-se o processo automático como controlador da interferência do sujeito sobre o registro. Com efeito, isso acrescenta alguns tijolos a um edifício ainda em construção.

Se o contato direto, na etnografia, é definidor das pesquisas etnográficas – como observação participante no trabalho de campo - certamente o *noema*¹⁶ fotográfico (Barthes

simbólico, variando conforme sua natureza.

¹⁴ Vilém Flusser (1996: 10) define as imagens como complexos simbólicos conotativos (plurívocos), ou seja, “elles laissent place à l’interpretation.” . Segundo Geertz (1989) a atividade descritiva já é uma interpretação.

¹⁵ Segundo Banks & Morphy (1997: 10) “*Photography, a medium that is designed to capture the actuality of an event and to establish the presence of the anthropologist*”.

¹⁶ Aquilo que define o estado de ser da fotografia seria a expressão cuja tradução em português dificilmente alcança o sentido em francês dado por Barthes (1980: 120): “*Le nom du noème de la photographie sera donc: ‘ça-a-été’, ou encore: l’Intratable*”.

1984: 115) coincide com a prova deste contato. A mera intercessão entre etnografia e imagem fotográfica torna-se o ponto nevrálgico, o ponto de origem da existência das duas atividades e aquilo que distingue a ambas. Portanto, não é surpreendente que um estudo sobre a linguagem fotográfica tenha nessa intercessão um de seus pontos de partida.

Uma discussão a ser levantada nesse campo, de natureza fundamental, diz respeito ao saber etnográfico que se encontra armazenado na superfície de uma fotografia. Certamente, não partilha da mesma estruturação de uma nota de campo e, para ser considerado pertencente ao domínio do saber científico, precisa estar traduzido em conceitos escritos. No entanto, cada imagem parece sintetizar infinitas possibilidades de proposições a respeito do que é contemplado, enquanto indica o que “esteve lá” num dado momento.

Algumas delimitações sobre esses pontos encontram-se nas seguintes questões e afirmativas de Garrigues (1991: 22-23): *“Y a-t-il un usage scientifique de la photo, non pas comme technique (de reproduction, d’illustration ou autres) mais comme moyen d’expression. Y a-t-il des savants photographes? Et l’on comprend que la question est précise: elle ne demande pas si des savants (comme Lévi-Strauss par exemple) ont fait de la photo, ont pratiqué la photo (Freud ou Einstein comme photographes amateurs, pourquoi pas?) mais si des savants ont fait de la science en photo, ont exprimé de la science en photo, ou encore si la photographie est capable d’exprimer de la science au même titre que le langage? C’est là qu’est la question? Et pour la faire bien comprendre nous la formulons enfin de la façon suivante: la photographie peut-elle être une science au même titre que l’ethnographie? Telle est en effet la prétension de notre question, et le sens de notre hypothèse qui nous sert de fil conducteur, à savoir que la photographie est aussi une ethnographie. Foucault, à propos du langage parle de langage devenu objet pour nommer la linguistique comme science. Nous proposons à notre lecteur d’interroger la photographie comme photographie devenue objet du point de vue d’une science encore à construire, et que, pour le moment, nous appellerons anthropologie de la photographie. Nous croyons qu’il faut aller jusque là pour interroger vraiment la spécificité de la photographie”*.

Garrigues fala da possibilidade de delegar à fotografia os mesmos usos dos quais desfruta a linguagem verbal como meio de expressão – embora saibamos que seja de forma

diferenciada - equiparando-a à etnografia como ciência. Em muitas áreas, a fotografia conseguiu assim afirmar-se, com sua larga utilização, e, no entanto, para atingir o estatuto da linguagem verbal, é necessário que o poder de expressividade científica lhe seja reconhecido. Isto é tão central, para Garrigues em seu artigo, a ponto dele nomear essa ciência ainda a se construir, cujo objeto seria a fotografia, de *antropologia da fotografia*, unindo etnografia e imagem fotográfica no nome. Uma sugestão de que a expressão da cientificidade na imagem fotográfica não pode estar dissociada da etnografia.

Vilém Flusser (1996) define o estado de cientificidade da fotografia como a sua participação no mundo da linearidade histórica. Essa participação estaria associada à invenção da escrita linear e ao desenvolvimento do pensamento conceitual, o que tornou possível a criação de aparelhos com determinada programação que produzissem imagens analógicas que fossem, ao mesmo tempo, técnicas e *mágicas*. Estruturalmente, portanto, a fotografia, em sua produção, seria um empreendimento científico. Segundo essa interpretação, os conceitos científicos que possibilitaram o funcionamento da invenção fotográfica estariam, então, entranhados no aparelho fotográfico e em sua programação, refletindo-se naquilo que resultam: a imagem fotográfica. Flusser (1996: 15) afirma: “*Ontologiquement, les images traditionnelles signifient des phénomènes, tandis que les images techniques signifient¹⁷ des concepts*”. Além dessa matriz científica, teríamos, na imagem fotográfica, uma matriz imagética anterior – inerente à sua própria condição de imagem - proveniente da imagem tradicional, produto do mundo *mágico* e arcaico que coexistiria com o mundo da linearidade histórica, segundo Flusser. A cientificidade possibilitou, mecanicamente e quimicamente, o aspecto indicial que é o que diferencia a imagem fotográfica da tradicional e a define, e o que também a torna interessante do ponto de vista etnográfico.¹⁸

Para Flusser, o que define a essência da fotografia não é tanto a sua indicialidade, mas aquilo que a produz. Segundo Flusser (1996: 52), as imagens fotográficas são “*comme toutes les images techniques, des concepts encodés en états de choses; ce sont les concepts du photographe tout autant que ceux qui ont été programmés dans l’appareil*”. Ao traduzir

¹⁷ Ontologicamente, as imagens técnicas são fruto de conceitos científicos que propiciaram sua invenção, em última análise, significam estes conceitos em forma de imagem.

¹⁸ Em Flusser (1996: 16), o conceito de sintoma – signo causado por sua própria significação – é o que mais se aproxima da definição de índice.

a cientificidade em imagens, elas recarregam de *magia*¹⁹ o mundo dos conceitos teóricos e da causalidade (Flusser 1996: 47): “*Les photos en noir et blanc sont la magie de la pensée théorique, dans la mesure où elles transforment le discours théorique linéaire en surfaces. Là réside leur beauté propre, qui n’est autre que la beauté de l’univers conceptuel*”.

Se, ontologicamente, as fotografias são conceitos codificados em “estado de coisa”, não nos parece impossível retomar-lhes o que as fundamenta em sua própria expressividade. Teríamos também a possibilidade de encontrar o lugar dos conceitos do fotógrafo codificados em “estado de coisa”, por seu ato de traduzir o mundo visível em estado de coisa. As fotografias de caráter etnográfico constituem um objeto que nos convida a analisar esse estado de coisas a partir de seu peculiar *estado de coisa*.

Documento social e instrumento de pesquisa

Vestígio do mundo material perceptível visualmente, o registro fotográfico é, basicamente, um documento histórico privilegiado. Mesmo quando a intenção de seu produtor não está diretamente relacionada ao armazenamento e preservação de uma informação para uso posterior, esse aspecto de memorização de dados restará subjacente à imagem fotográfica, assim como qualquer registro pode vir a ser classificado como documento.²⁰

A chamada fotografia de caráter documental é um campo que prioriza conscientemente este aspecto. Ela pretende ser um *comentário visual do mundo* (Documentary Photography 1972: 12-15). Esse *estilo* de fotografar (Newhall 1993: 246) intenciona levar às últimas consequências o adágio de que “as fotografias não mentem” e são evidências de um aspecto da realidade de determinada sociedade, podendo estar a serviço da denúncia e da transformação dessa sociedade. Esse gênero de fotografia, por vezes engajado, engloba o tipo de imagem que corresponderia às incursões científicas sociológicas sobre o mundo. Becker (1986: 224) esmiuça essas relações, já tão estreitas desde as origens mútuas: “*From its beginnings, photography has been used as a tool for*

¹⁹ Segundo Flusser (1996: 92, 10), forma de existência correspondente ao “eterno retorno do mesmo”. Mundo mágico é o mundo no qual tudo se repete e participa num contexto de significação.

²⁰ Para Kossoy (1999: 21) as fotos são sempre consideradas como fontes históricas de abrangência multidisciplinar.

the exploration of society, and photographers have taken that as one of their tasks. At first, some photographers used the camera to record far-off societies that their contemporaries would otherwise never see and, later, aspects of their own society their contemporaries had no wish to see. Sometimes they even conceived of what they were doing as sociology, especially around the turn of the century when sociologists and photographers agreed on the necessity of exposing the evils of society through words and pictures”.

Certamente, qualquer gênero fotográfico pode ser contemplado e analisado pelas ciências sociais. No entanto, a imagem fotográfica realizada com a finalidade de explorar a sociedade, no sentido em que Becker nos coloca, já é uma atividade de cunho sociológico desde o primeiro momento de sua produção. Ela ainda não é completamente voltada para a produção científica conceitual – como quando é utilizada para obtenção e apresentação de dados – mas está a meio caminho entre comentário crítico e evidência científica.²¹

A exploração de sociedades ainda “desconhecidas” da cultura que se convencionou chamar ocidental, uma atividade marcadamente fotográfica – e ideologicamente colonialista - entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, inaugurou a participação da fotografia de caráter documental no universo etnográfico. O documento visual, aos poucos, foi acumulando a função de instrumento a serviço de uma ciência, embora esses começos fossem pouco auspiciosos em seu etnocentrismo. Entretanto, aconteceram transformações, e a utilização do registro fotográfico para fins antropológicos foi tomando outros rumos, ora expandindo-se, ora recolhendo-se.

Houve um período transitório, no final do século XIX, caracterizado por um movimento geral rumo a uma perspectiva mais relativizada da cultura. Neste período, que ficou marcado pelos trabalhos de observação antropológica de Franz Boas nos Estados Unidos, Baldwin Spencer na Austrália, William Halse Rivers e C. G. Seligman na Grã-Bretanha, a fotografia também foi largamente utilizada (Edwards 1992: 6). Após o estabelecimento da primazia da pesquisa de campo, no início do século XX, por Boas nos Estados Unidos, A. Radcliffe-Brown na Grã-Bretanha e L. Frobenius e A. Ankermann na Alemanha, Bronislaw Malinowski consolidou o trabalho de campo como parte fundamental da atividade antropológica, com a clássica monografia *Os Argonautas do Pacífico*

²¹ Aqui, encontramos correspondência com o par definidor da natureza da imagem fotográfica, segundo Flusser, que foi mencionado anteriormente: os conceitos do fotógrafo e os que foram programados dentro do aparelho.

Occidental, publicada em 1922, uma das fundadoras da disciplina antropológica (cf. Laburthe-Tolra & Warnier, 1997: 50, 424).

Nessa monografia (Malinowski 1984), parece que a utilização da fotografia já se encontrava bem articulada com a atividade etnográfica – trabalho de campo e observação participante - como supõe Etienne Samain (1994), ao tentar demonstrar que as fotos *funcionam* com o texto de Malinowski. A utilização da imagem fotográfica na antropologia começa a subordinar-se, então, não mais à área teórica - legitimação da teoria evolucionista – mas ao campo metodológico. Esse emprego do registro fotográfico desenvolve-se seja pela obtenção de dados visuais que são meramente acrescentados aos resultados, ou seja em sua utilização mais sistemática, com o cumprimento do papel de ferramenta metodológica e melhor aproveitamento de seu potencial.

O trabalho posterior de Gregory Bateson e Margareth Mead, *Balinese Character*, publicado em 1942, utilizou extensivamente a fotografia de forma sistemática na busca do *ethos* balinês. A ausência de trabalhos que se igualem a esta obra, em porte e investimento sobre a imagem, não pôde dar continuidade ao que poderia ter sido uma tradição fotográfica mais forte dentro da antropologia, fundada por este clássico. O que se seguiu foi um desaparecimento da fotografia das monografias²².

Nesse universo de intercessão entre documento social e ferramenta de pesquisa para as ciências sociais se encontra esparramado nosso objeto através das imagens produzidas pelos exploradores da sociedade à procura da verdade científica ou da transformação social. A obra fotográfica de Pierre Fatumbi Verger, que reúne essas duas facetas, nos convida à análise, por ser um campo privilegiado para demonstrar os meandros da relação entre imagem fotográfica e seus sentidos etnológicos e, portanto, científicos.

Ao retomarmos a hipótese que nos propôs Garrigues – *si des savants ont fait de la science en photo* – percebemos como o trabalho fotográfico de Verger tem possibilidades de desenvolvê-la de modo enriquecedor. Sabemos que esse trabalho, particularmente, localiza-se no cruzamento entre fotografia e etnografia, privilegiando a informação visual e, portanto, trazendo elementos que podem ser acrescentados à constituição de um saber fotográfico – e etnográfico. Uma característica que desperta interesse em Verger é a

²² Segundo Banks & Morphy (1997: 9): “*In the post-evolucionist era photography and film, as tools for the anthropological method,(...) were left out of the fieldwork revolution that became associated with structural-functionalism*”.

tendência a tratar a fotografia como evidência científica sem, no entanto, tratá-la sistematicamente como uma ferramenta de pesquisa. Verger, aparentemente, nos diz mais através de suas imagens, pela superior habilidade em produzi-las, do que através de seu discurso escrito. Pode ser que tenha expressado grande parte de seu saber visualmente. Talvez houvesse a predominância da seguinte situação: o domínio conceitual do tema produzindo imagens cada vez mais densas e ricas de significação. Portanto, a análise pontual sobre essas imagens fotográficas contempla o que acreditamos ser relevante para nosso estudo.

Se encontramos um objeto passível de confirmar se há ciência nas imagens – o que pressupomos, mas de forma alguma é ponto pacífico ou consensual – reconstruímos nossa pergunta para torná-la mais fértil: Como isto acontece? É preciso explicitar os mecanismos dessa dinâmica fotográfica e encontrar a antropologia por detrás das imagens, trazê-la até as palavras, que têm o privilégio de ser o legítimo veículo transmissor, enquanto sistema de significação, do conhecimento científico e da reflexão.

Do geral ao pontual e, a partir deste, de volta ao geral, este percurso acaba por realizar um movimento circular, mais inclinado ao eterno retorno imagético flusseriano do que ao fluxo linear da causalidade. Um caminho que parece afinar-se a um objeto tão inapreensível por outras angulações: a imagem.

Em Pierre Fatumbi Verger, o mundo *mágico* de Flusser encontra-se presente não só através da própria imagem que recarrega os conceitos etnográficos de *magia*, mas também naquilo que está representado por ela: transes ritualísticos, o sagrado no cotidiano²³. O científico concretiza-se pela técnica utilizada e pelas contribuições da visão do fotógrafo. Por vezes, a atualização de um mito está sendo representada por alguém e esse alguém está sendo representado na foto. A habilidade do fotógrafo torna a cena esteticamente qualificada e significativa. Camadas de imagem amalgamam-se umas sobre as outras, desde a fundamental imagem mítica até a imagem técnica produzida na visão particular do autor, num completo domínio da imagem.

²³ Segundo Olivier de Sardan (1989: 533): “*le magico-religieux, qui pour l’intelligentsia occidentale moderne (dont font partie les ethnologues et leurs lecteurs), est toujours un ‘domaine fini de sens’ (en général chargé de mystère), fonctionne souvent en Afrique comme une des composantes de ‘l’attitude naturelle’*”, o que poderia se aplicar ao que o Brasil assimilou, com ressalvas. Se seguirmos o raciocínio de Olivier de Sardan, o mágico-religioso africano não parte do cotidiano, no sentido de transformá-lo e ultrapassá-lo como sobrenatural, ele toma as características do cotidiano, como no mundo mágico descrito por Flusser.

Fotografia e novas perspectivas antropológicas do visual

Há, basicamente, dois modos de inserção da imagem fotográfica no contexto dos estudos das ciências sociais. Ela, assim como todos os meios de registro visual, pode relacionar-se com as ciências sociais enquanto um objeto analisável e passível de revelar verdades sobre sua utilização social. A outra possibilidade é que, caso não seja ela própria e seus usos o objeto de estudo, pode auxiliar no estudo de outros objetos, quando voltada para obter informações sobre uma determinada realidade e, ao mesmo tempo, guardar uma memória daquilo que foi observado.

A fotografia de caráter etnográfico, numa perspectiva antropológica, está na confluência desse duplo fluxo: ela revela algo daquilo que representa, mas também revela algo de si mesma, do próprio processo de representação e do sujeito que o desencadeia. Nesse fluxo, a corrente que se tem mostrado mais forte é aquela que se encaminha para questões epistemológicas, quando a antropologia reflete sobre si mesma enquanto produtora de verdades relativas. O debate antropológico tem tratado de uma contradição interna, que Marc Augé (1997: 59) explicita ao tentar definir o objeto da antropologia pós-moderna como ela foi descrita no conjunto da obra – recente - de James Clifford :

*“Por um lado, toma por objeto não mais a cultura como texto, mas o próprio texto etnográfico para pôr em evidência todos os embaraços que pesam em sua produção e sua forma final; no limite, ela não atribui outra realidade senão a textual ao exercício etnográfico, trazendo nessa relativização generalizada a própria noção de cultura, produto por excelência desse exercício. Por outro lado, parece obcecada pela questão da escrita, como se o único problema trazido pelas diversidades renovadas do mundo atual fosse um problema de tradução”.*²⁴

Por essa descrição, as questões sobre comunicabilidade e linguagem tornam-se um dos principais problemas para a antropologia. Arlindo Machado (1996: 243), do lado da comunicação, refere-se a alguns motivos dessa inclinação que vem se definindo: “A antropologia clássica, aquela que se debruça sobre sociedades diferenciadas e resistentes à ‘ocidentalização’, é uma ciência cada vez mais destituída de objeto. Não por acaso, ela

²⁴ Augé (1997: 60) tem uma perspectiva crítica do que chama de exercícios pós-modernistas da antropologia americana: “Empirismo estreito e relativismo cultural são assim reempregados para legitimar um projeto que associa, sob o nome de pós-modernismo, uma conceituação conservadora a uma escritura estetizante”.

agora volta-se para si mesma, num processo de metalinguagem e autocrítica interminável". Essa nova preocupação com relação à própria produção de conhecimento tende à análise dos meios que captam e armazenam dados no campo – entre eles a fotografia - enquanto meios pertencentes a uma cultura específica, a do próprio pesquisador. Sobre ela concentram-se as atenções e sobre o modo como expressa a si mesma, embora Augé tenha prevenções contra o exagero de se considerar tudo, em última instância, um problema de linguagem. As renovações com que a antropologia se depara e que geram uma transformação do objeto antropológico são fenômenos irreduzíveis a tal simplificação, como descreve o próprio Augé (1997: 25-26):

“Hoje, o Planeta encolheu, a informação e as imagens circulam e, ao mesmo tempo, a dimensão mítica dos outros se apaga. Os outros não mais são diferentes: mais exatamente a alteridade permanece mas os prestígios do exotismo desapareceram. Em sentido inverso, o indígena mais distante da aldeia mais perdida do continente mais longínquo tem pelo menos idéia de que pertence a um mundo mais vasto²⁵. A relação com o outro estabelece-se na proximidade, real ou imaginária. E o outro, sem o prestígio do exotismo, é simplesmente o estrangeiro, muitas vezes temido menos por ser diferente do que por estar demasiado próximo”²⁶.

Temos descrita uma situação em que a resistência à “ocidentalização”, da qual fala Machado, maleabilizou-se quase que por completo. Augé (op. cit) nomeia os agentes e arautos dessa modificação: informação e imagens circulam, aproximando as diferenças, delineando um padrão cultural ocidentalizado para o planeta como um todo. Se a alteridade permanece, ela reside agora no confronto com a diferença daquilo que está ameaçadoramente próximo, já que estão ao ponto de esgotarem-se as possibilidades de expansão para o exterior. Assim, cria-se um movimento direcionado ao interior. Nesse contexto, os pesquisadores interessam-se mais por seu próprio processo de obtenção do conhecimento e depuração de verdades. O efeito reverbera sobre a subdisciplina

²⁵Segundo um levantamento recente da Funai, dirigido por Sydney Possuelo, “há pelo menos 890 índios isolados, nome dado aos que nunca tiveram contato com a civilização, instalados em cinquenta pontos da Amazônia”. Matéria “Impávidos que nem Mohamed Ali”, Correio Brasiliense, 31/09/99.

²⁶ A nosso ver, o exotismo não se extingue, mas assume outras formas, mais de acordo com o novo contexto. Uma delas é o exotismo construído artificialmente pela mídia, que usa seu poder de atratividade com fins mercadológicos, dando acesso a “uma imagem imaculada do primitivo que não existe mais a não ser nas fotos, nos filmes, e nos programas de TV. (Machado 1996: 243). Edwards (in Banks & Morphy 1997: 55, 60-

responsável pelo estudo e utilização do registro visual em antropologia. Assim, alguns pesquisadores tentam repensá-la em novos termos. É o caso de Banks & Morphy (1997: 5) quando afirmam:

“We seek to deflect the centre of the discipline away from ethnographic film and photography, allowing them to be re-incorporated in a more positive way and in a way that is more cognizant of the broader anthropological project. (...) Visual anthropology as we define it becomes the anthropology of visual systems or, more broadly, visible cultural forms. In adopting this definition we are not changing the agenda of the subject but making explicit what has always been the case”.

Um dos aspectos dessa positividade requerida consistiria em admitir que o ponto de vista do pesquisador e o emprego do meio visual também fazem parte de um sistema visual determinado culturalmente, como já foi mencionado. Esse posicionamento, a favor de uma antropologia dos sistemas visuais, não retiraria o registro visual da pauta do pesquisador, mas mudaria o enfoque, que foi assim definido por Machado (1996: 240) – baseado no trabalho de Sol Worth (1985):

“Assim, não são mais as imagens e os sons obtidos pelo antropólogo que agora valem, nem mesmo aqueles obtidos por outros e tomados em seu valor exclusivo de registro, mas sim as imagens e os sons forjados pela própria comunidade enfocada e entendidos agora como meios com os quais essa comunidade enuncia-se a si mesma. Ao invés de uma antropologia visual, teríamos então algo assim como uma antropologia da comunicação visual”.

A participação da comunidade estudada no processo de elaboração da pesquisa é aqui enfatizada. Machado, ao descrever estes caminhos inovadores, destaca o peso colocado no ato de dar voz ao sujeito estudado, que reafirma, mais à frente, quando se refere ao exame da *maneira como cada comunidade fotografa e se faz fotografar* (Machado, 1996: 241). Pela interpretação de Machado sobre autores que se exercitam em reformular a antropologia que trata especificamente do visual, não haveria mais um grande interesse em todo e qualquer registro que não se originasse, de alguma maneira, da auto-representação. Presente-se aqui uma certa desvalorização do registro visual etnográfico enquanto fonte de informação. Como nem sempre as sociedades estudadas enunciam-se

63) comenta, com destaque, um estudo sobre *“the way in wich modern tourist fantasy has been soustained by*

genuinamente por meios tecnológicos, conclui-se que o valor do registro realizado *pelo outro* também diminui quando não é formalmente confirmado pelo sujeito estudado. Claro, não fica eliminada a possibilidade de a comunidade enfocada ser a dos próprios pesquisadores. Em todo caso, a descoberta de um padrão cultural, ou daquilo que define o comportamento de determinado grupo se torna tarefa a ser dividida com o cientista capaz de decifrar o funcionamento dos meios de representação e comunicação²⁷.

Nesse novo contexto, deparamo-nos com os dois lados da mesma moeda. Por um deles, a fotografia de caráter etnográfico tenderia a ser tratada mais como objeto do que como instrumento, o que coincide com o projeto hipotético de Garrigues de uma fotografia que se torna objeto do ponto de vista de uma ciência ainda a construir (cf. p. 25). Por outro, o registro fotográfico, nessa descentralização, corre o risco de marginalização, principalmente no que diz respeito às técnicas de investigação social que o envolvem. O temor da exotização e estereotipação que as imagens fotográficas naturalistas despertaram em muitos antropólogos, por terem ficado relacionadas ao paradigma evolucionista da cultura (cf. p. 29, n. 22 e Banks & Morphy 1997: 26), restringiu seu uso efetivo por um longo período. Agora, a *relativização generalizada* prenuncia uma perda de seu genuíno prestígio como documento e como ferramenta, que começava a ser reconhecido.

Com essa abertura cada vez maior na busca da compreensão do próprio fazer antropológico, a antropologia acaba se voltando para a análise dos meios informativos que recolhem, interpretam e comunicam os dados sobre a cultura e dos meios que apresentam esses dados perante a comunidade de pesquisadores e a sociedade como um todo. Uma renovada atenção passa a ser dedicada ao relato etnográfico, base e fundamento da pesquisa antropológica, produto primordial da pesquisa de campo a partir do qual serão geradas reflexões posteriores e conclusões. Nesse sentido, haveria uma revalorização de obras como a de Pierre Verger. Sua obra fotográfica é um alto investimento sobre o relato etnográfico. Há esforço em retratar – e, assim, relatar – com autenticidade, mesmo que com algumas imprecisões relativas a datas e ao registro minucioso da atividade em questão, e Verger apresenta a maior parte do que aprendeu sobre os iorubás visualmente. No entanto, abertura e questionamento também se fecham, como foi discutido anteriormente, se chegam a descartar o valor desta obra por ser o produto de um olhar não autóctone e não a legítima

images of ethnographic veracity”.

enunciação visual dos iorubás. No entanto, como veremos, este trabalho guarda respeito a autenticidade dessa cultura, mesmo sendo “exógeno” a ela. Nisso está seu valor.

Assim, se, por um lado, voltamo-nos para investigar o discurso do próprio pesquisador, por outro, destituímos a fotografia (e meios audiovisuais) – importante ferramenta discursiva, visto que sua indicialidade preenche efetivamente os requisitos da evidência etnográfica – da centralidade da questão, como preconizam as palavras de Banks & Morphy (op. cit.: 5). Nas ciências sociais, o meio perde em importância, adquirindo um papel periférico em relação a um “sistema visual”. No entanto, a fotografia é central como técnica de investigação e como formadora do discurso etnográfico. Mesmo porque o sistema visual de uma cultura só poderá ser determinado com apurado estudo que não poderia dispensar as técnicas de registro visual da cultura material e do comportamento visualmente observável, ou seja, o uso do recurso fotográfico tradicionalmente enquanto técnica e ferramenta de investigação, com suas vantagens específicas²⁸. Nesse caso, a obra de Verger nos remeteria à importância da visão do corpo e sua expressividade na cultura iorubá, na qual gestos e ornamentos quase se impõem aos nossos olhos. Isso suas fotos nos transmitem com clareza. No caso hipotético de uma comunidade de pesquisadores como objeto, o próprio meio visual utilizado para pesquisa poderia coincidir com o modo predominante de seu sistema visual²⁹.

A fotografia etnográfica ainda é mais central porque uma *anthropologie de la photographie* - o nome momentâneo dado por Garrigues ao saber a ser construído em torno do específico fotográfico (cf. p. 25) - tem sido feita, até então, em grande parte, com o emprego do registro fotográfico como instrumento para pesquisa antropológica. Esse emprego – científico - é um dos elementos que podem vir a esclarecer como opera a imagem fotográfica ao informar, pois, ao ser assim empregada, transita entre o programa fixo do aparelho e os comentários privilegiados de um fotógrafo pesquisador que está

²⁷ Segundo Geertz (1989: 24), o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano.

²⁸ A fotografia etnográfica não se encontra em defasagem em relação ao filme e vídeo etnográficos, muito pelo contrário. Seu poder de síntese, além da facilidade de manipulação da imagem, é bastante desejável do ponto de vista etnográfico. Embora as novas tecnologias visuais transformem tudo isso (por ex. imagens de síntese) elas caracterizam-se justamente por abandonar o aspecto indicial e a relação com a evidência e a veracidade.

²⁹ Uma interpretação da interpretação das interpretações (em etnologia), como uma caixa dentro da outra, parece ser bem representativo desta situação (grosso modo, pesquisar cientistas que pesquisam um objeto com seu método). Talvez fosse mais produtivo abordar essa comunidade, num estudo sociológico, a partir de um sistema diferenciado, tradicional, por exemplo.

buscando relatar com veracidade e autenticidade, sem se limitar à superficialidade, como o faria um fotojornalista. O aprofundamento nesse tema termina por levar à análise da necessária, mas questionável e relativa, “transparência” da imagem fotográfica. Todavia, a consciência de que sua “transparência”, em relação aos fenômenos aparentes, é uma construção, não pode terminar na exclusão ou afastamento do próprio meio e das construções que faz, sobre as realidades registradas, do campo das discussões e utilizações científicas.

Percebemos que o duplo fluxo inicialmente caracterizado – inserção da fotografia como objeto ou instrumento - é um fluxo integrado e que se interpenetra, como duas correntes marítimas que não precisam ter necessariamente a mesma direção, mas que pertencem ao mesmo elemento fluido. Portanto, não há como afastar-se da fotografia enquanto instrumento (sua utilização), se isso define sua condição de objeto. Em Pierre Verger, a imagem segue por este caminho duplo, embora não cumpra o papel de um instrumento sistemático. Ao analisá-la, não podemos deixar de levar em consideração que é o fruto de uma atividade científica.

Também não há como manter-se *apenas* no fluxo relativizador da imagem fotográfica. A fotografia de caráter etnográfico enquanto documento e instrumento não está tão próxima das mais radicais, inovadoras e relativizadoras propostas das ciências sociais e, mais especificamente, da **antropologia do visual**³⁰. Isso se torna mais claro quando analisamos sua natureza, essencialmente relacionada ao modo de representação naturalista³¹ (daí a transparência) – o que deu margem aos abusos legitimadores de uma antropologia evolucionista – e a uma orientação primordialmente científica. O que faz a diferença fundamental na imagem fotográfica é justamente seu aspecto indicial, *sintomático* na reprodução do mundo visível. Isso demonstra que foi uma invenção em grande parte voltada para a evidência científica, mesmo que tudo que possa comprovar seja a existência de um fenômeno visível, num determinado momento.

Essa característica – indicial e naturalista - a torna um instrumento por excelência para a apreensão e transmissão do conhecimento, pois objetiviza o mundo em seu processo. De alguma forma, o homem não consegue manter controle total sobre este processo – não

³⁰ A antropologia visual repensada como antropologia dos sistemas visuais (cf. p. 33), segundo Banks & Morrphy.

³¹ Aquele similar à perspectiva do sistema ocular do homem.

consegue trazer à luz o que se passa dentro da caixa preta do aparelho fotográfico, como bem o coloca Flusser (1996). Mesmo sendo o inventor do aparelho, alguma coisa lhe escapa. O homem constrói o aparelho, e este, manipulado por ele, produz a imagem e, no entanto, esta, ao ser produzida, foge da criação exclusivamente humana, que se submete a uma parceria com o aparelho. O aparelho nada mais é do que o resultado da técnica que foi obtida com o conhecimento humano (conceitos) aplicado à natureza. Ele representa o pensamento conceitual e científico materializado. Na outra ponta do processo, as imagens produzidas por ele podem realimentar esse pensamento, e elas o fazem efetivamente, pois foram construídas para isso. Desse modo, elas têm o poder de objetivar, nivelando os fenômenos registrados ao estado de coisa. E tornar objeto é um exercício científico por excelência.

Na obra fotográfica de Verger, percebemos todos estes elementos de cientificidade descritos. Nela, os aspectos visuais da cultura iorubá-baiana estão objetivados pelo programa do aparelho: o que está representado apresenta-se sempre no mesmo formato, como que miniaturizado e enclausurado sobre a pequena superfície, se comparada à dimensão real. Volumes e formas nascem de um sistema de contraste entre preto e branco e os tons de cinza, embora as cenas diferenciem-se. Podemos manusear com facilidade as páginas impressas com as fotografias. O transe do sacerdote do culto africano pode ser colocado ao lado da divindade incorporada por um brasileiro sob um mesmo aspecto, o que é propício à análise comparativa. Além disso, temos a certeza de que o fotógrafo estava de corpo presente diante do que estava acontecendo e de que o que está representado tem grande analogia com o que o olho nu vê.

A fotografia é o resultado da busca incessante de uma imagem material que fosse capaz de mostrar o mundo de maneira análoga à perspectiva do olho humano (que chamamos naturalista), ou seja, da perspectiva considerada verdadeira por uma visão de mundo ainda hoje dominante e que teve suas raízes lançadas no humanismo renascentista. Nela, o homem é o centro e a consciência humana, através dos sentidos, é quem pode desvelar a verdade, em si mesma e para si mesma³². A fotografia, embora seja uma convenção em diversos aspectos em relação à perspectiva ótica – por seu recorte, sua bidimensionalidade, entre outros – procurou seguir este modelo e foi construída para

retratar uma perspectiva “verdadeira”, uma imagem “verdadeira” do mundo aparente³³. Sabemos, no entanto, que ela é de fato orientada ideologicamente, de acordo com a mentalidade que marcou sua época. Seu projeto é um projeto inicialmente científico e seu posterior desenvolvimento tecnológico o continuou sendo. As imagens desejáveis a partir dessa técnica são, portanto, primordialmente científicas, frutos de uma razão científica abstratizante, que Flusser (1996) caracteriza como o estágio da consciência histórico-linear. No entanto, apesar desse fundo científico, determinante para Flusser, a fotografia é um meio de representação imagético, com possibilidades de expressão não necessariamente científicas, o que discutiremos mais adiante (ver mais à frente a citação de Flusser).

Por outro lado, esses aspectos científicos relacionados por Flusser e essa tendência à “veracidade” ficam reforçados também pelo fato de a fotografia ser uma imagem, o que lhe confere um forte caráter de universalidade – uma das características do que é verdadeiro - que outros sistemas de significação não possuem no mesmo grau, já que para compreendê-los é preciso dominar um código mais específico, como explica Jacques Aumont (1995: 131): *“A imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas. A imagem é universal, mas sempre particularizada”*. No caso da imagem fotográfica, ela é particularizada ou culturalmente determinada - na sua gênese e essência - por paradigmas científicos, que são, por sua natureza, essencialmente simbólicos e, portanto, convenções arbitrárias, mesmo quando sua função é a busca da universalidade de uma verdade. A imagem em si os reinveste desse poder universalizador (como nos propõe Flusser), por procurar aproximar-se do sensorial (percepção ocular). Isso cria uma tendência que reforça sua transparência e a credibilidade naquilo que representa. Há um terceiro fator, aquele que particulariza a imagem fotográfica através da cultura representada nela e da cultura daquele que fotografa.

³² A verdade é objetivo final daquele que busca ter ciência. O processo de relativização de que fala Augé (op. cit.) tende a fragmentar o conceito de uma verdade única.

³³ O impressionismo buscava o realismo da imagem que se produzia sobre a retina, daí a profusão de cores “luminiscentes” e o efeito embaçado das telas impressionistas, tão distante das primeiras imagens fotográficas (daguerreótipo) na valorização da nitidez e na gama de cores. No entanto, eram duas tendências que buscavam a “verdade” da percepção visual.

Universal e particular ao mesmo tempo, tornando-se interessante instrumento para pesquisa científica, a imagem fotográfica, por um lado, pode armazenar uma informação visual que tem como contribuição o acréscimo de conhecimento a muitos de forma bem acessível, mas por outro lado poderá servir ao engodo e à mistificação, com maior credibilidade – por causa de seu caráter universal, como foi explicado acima – o que, aliás, ocorreu com os seguidores da antropometria evolucionista.

O próprio Flusser (1996: 65), considerando os aspectos científicos e técnicos desse tipo de imagem, somente considera fotógrafo aquele que procura fugir da programação do aparelho fotográfico fazendo, ao mesmo tempo, uso dela: *“Tout comme le photographe amateur, le documentaliste s’intéresse à des scènes sans cesse nouvelles, selon une manière de voir toujours identique. En revanche, ce qui intéresse le photographe tel qu’on l’entend ici, c’est (à peu près comme le joueur d’échecs) de voir d’une manière sans cesse nouvelle, c’est-à-dire de produire des états de choses nouveaux, informatifs. Prendre des photos a évolué, des origines jusqu’à aujourd’hui, selon un processus de prise de conscience croissante du concept d’information: de l’avidité pour des choses sans cesse nouvelles selon une méthode toujours identique, on est passé à l’intérêt pour des méthodes sans cesse nouvelles. Toutefois, ni les photographes amateurs ni les documentalistes n’ont compris ce qu’est l’ “information”. Ce qu’ils produisent, ce sont des mémoires d’appareils, non des informations; et mieux ils le font, plus ils affermissent la victoire des appareils sur l’homme.”*.

Aqui, Flusser aproxima-se da desconstrução e exclusão da imagem fotográfica da qual falamos. No interesse por métodos sempre novos que Flusser afirma estar em ação, podemos situar o movimento de desconstrução da imagem fotográfica e do seu papel tradicional de representação naturalista. Escapar da programação inicial, exibir outras possibilidades de mediação fotográfica demonstraria a orientação cultural implícita deste tipo de imagem e corrigiria a errônea impressão desta estar colada ao referente. Este movimento, por sua vez, relaciona-se àquele que toma o texto etnográfico para colocar em evidência as inclinações de seu discurso.

Entretanto, é bastante satisfatório, do ponto de vista do cientista social, o acúmulo de dados, não só visuais, segundo o mesmo método. O mérito está em extrair informação daquele registro e não em uma apuração excessivamente criativa, que pudesse obscurecer o

dado. Numa análise de material etnográfico, toda criatividade concentra-se na tentativa de eliminar os enfoques pessoais – a busca da verdade – do pesquisador, para chegar a uma conclusão que seja generalizável e aplicável à realidade estudada³⁴. A habilidade está em dar a conhecer sem distorcer - cujo ideal seria o controle total da interferência das opiniões do pesquisador naquilo que busca conhecer - o que significa admitir a subjetividade do cientista sem escamoteá-la –se adotarmos o método da observação participante³⁵- mas sem permanecer num devaneio individualista, hermeticamente fechado sobre si mesmo. Ser capaz de comunicar-se com seus interlocutores, passar adiante o que foi percebido, mantendo as características que lhe são próprias, sem que suas próprias impressões se superponham sobre elas a ponto de apagá-las, mas que essas impressões possam ser acrescentadas como mais um dado, aquele que se refere às condições da percepção (cf. Becker 1997: 47-64). Isso não excluiria, pelo exercício da própria percepção e pelo registro dela, a descoberta de características não explícitas e a comunicação dessas características não só aos interlocutores pertencentes à mesma atividade como também àqueles implicados na situação percebida e inconscientes das mesmas³⁶. A produção de *memórias do aparelho* fotográfico traz uma dimensão objetivadora, que pode ser usada, nesses sentidos, criativamente. A habilidade do fotógrafo estaria em responder impecavelmente à programação, e mesmo superá-la com cuidado, através da qualidade de suas fotos e da acuidade de seu olhar. Uma imagem fotográfica convencional direcionaria com força a dinâmica relativizadora ao universo cultural em questão.

Uma obra literária ou pictórica pode assumir uma multiplicidade de significações. A obra científica, por sua vez, deve significar sem dar margem a equívocos, por isso perde muito em liberdade de expressão³⁷. Flusser sugere que é inteligente realizar o ato fotográfico de modo inusitado, mas seu engajamento só deixa perceber o quanto a imagem fotográfica é funcionalmente científica; o quanto, nela, o elemento imagem, aberto a uma

³⁴ Segundo Geertz (1989: 35) “o ponto global da abordagem semiótica da cultura é (...) auxiliar-nos a ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem os nossos sujeitos, de forma a podermos, num sentido um tanto mais amplo, conversar com eles”.

³⁵ A fotografia é um instrumento da observação participante (Rouillé, A. 1991 citado por Guran 1997: 7).

³⁶ Podemos nos remeter à tendência metodológica de *estudos sutis de tudo aquilo pelo que se trai o não dito e se organiza a supressão do discurso* cujas técnicas fundam-se no uso do filme e da fotografia (Laburthe-Tolra & Warnier 1997: 436).

³⁷ Geertz (1989: 26) compara a obra literária à descrição etnográfica, concluindo que embora as condições de criação e o enfoque difiram entre as duas, tanto uma quanto a outra são uma “fabricação”.

pluralidade de sentidos, estreita-se. Todavia, isso pode torná-la bastante aproveitável na empresa científica.

Expressar-se inovadoramente através da câmara, subverter sua função inicial, expor sua opacidade já contam com maior receptividade por parte de uma antropologia visual repensada (Edwards *in* Banks & Morphy 1997: 53-80). Porém, o cientista social mais zeloso da tradição científica antecipa os riscos de certas incursões no plano artístico, como Augé quando nos alerta para a *escritura estetizante* da realidade apreendida (cf. p. 31 n. 24). Se o alerta diz respeito à etnografia escrita, também pode aplicar-se à escritura com a luz. Por exemplo, uma distorção proposital nas formas – em relação a um modelo naturalista de imagem – com o objetivo de retratar uma cultura com maior autenticidade, pode chegar a cumprir sua tarefa ou pode esbarrar no ponto-de-vista do pesquisador, naquilo que acredita ser autêntico, não o que verdadeiramente é. Sair do padrão convencional de apresentação das imagens fotográficas também prejudica o entendimento claro e preciso, que é uma das primeiras condições do exercício científico, como foi discutido anteriormente.

Quanto às inovações geradas pela preocupação em dar o poder de se representar ao outro e em deixá-lo expressar-se em sua própria exposição ao mundo, estas não deveriam, necessariamente, estar acompanhadas por *novidades* nos sistemas que vão mediar tais expressões, sejam elas produzidas e divulgadas pelos próprios atores sociais, por outros mediadores ou por ambos (cf. p. 35, n. 28). Uma não está diretamente condicionada à outra.³⁸ A representação que a sociedade estudada faz dela mesma, se tratada isoladamente, pode encobrir certos aspectos inadmissíveis socialmente, mas que atuam concretamente naquela realidade. Estes podem não se dar a conhecer através dessa representação (cf. p. 40, n. 36).

Reafirma-se, assim, a importância central da fotografia de caráter etnográfico nas pesquisas sociais – mesmo as de cunho *pós-moderno* - porque as inovações não podem substituí-la efetivamente, nem deixam de referir-se a ela como um modelo, muitas vezes um modelo a se negar. Por vezes, sua forma naturalista e reconhecida, num mundo de circulação das imagens e proximidades ameaçadoras, aumenta sua eficácia na produção de

³⁸ No caso do filme etnográfico, o ganho do discurso verbalizado trouxe perda numa estrutura que tende a estetizar – a montagem que pode mostrar as inclinações (inclusive estéticas) do diretor, mas com grande risco de apagar ou desvirtuar a expressão autóctone.

um diálogo entre o pesquisador e objeto de estudo. Esse diálogo pode estar muito mais próximo do modo como se pronuncia e se representa um grupo do que seus próprios discursos formais de apresentação.

Assim, diante de alguns posicionamentos das ciências sociais relativos ao registro visual fotográfico, podemos destacar três idéias. Uma delas seria reter a tendência a analisar o discurso científico do pesquisador, mas distanciar-se de uma exclusão da fotografia do interior da questão, já que ainda é preciso continuar pensando o documento fotográfico de caráter etnográfico e continuar considerando o seu valor na instrumentação das ciências sociais, pois isso relaciona a fotografia àquilo que propriamente a define. Em segundo lugar, pensar o objeto fotografia enquanto ferramenta, sua atividade fundamental nas ciências sociais. Por fim, considerar as fortes aptidões científicas da representação fotográfica documental, desde os elementos que constituem sua produção até à imagem propriamente dita, efeito desta produção, já que não há como negar o peso da informação que ela carrega sobre o que foi gravado, mesmo que essa gravação possua o enfoque muito particular de um pesquisador.

Nesse sentido, a análise das imagens fotográficas de Pierre Verger participa da tendência a concentrar-se sobre o relato etnográfico e a forma material que toma como objeto, voltando-se sobre o exercício da própria etnografia. Nesse amplo contexto, as imagens de Verger caracterizam-se como um documento de caráter etnográfico em primeira instância, cuja origem não é autóctone. Verger não é um iorubá no exercício próprio de sua cultura, é um ocidental com instrumentos ocidentais e pesquisando à maneira consagrada por nossos cânones. Ele só acede ao exercício do conhecimento – ciência - como ele poderia ser entendido por um iorubá tradicional quando começa sua formação como *babalaô*, adivinho do oráculo de Ifá. Nesse caso, a formação de imagens seria em um tabuleiro sobre o qual os símbolos que se desenhasssem, de acordo com o acaso, remeteriam a imagens míticas, poéticas. Essa formação também lhe daria o poder de exercer a medicina tradicional iorubá com ervas e prescrições oraculares. Mas, o que Verger faz com a câmara é representar esse sistema tradicional, sem se restringir ao campo operacional tradicional desse sistema.

Documento de caráter etnográfico não autóctone, esse conjunto de imagens mantém seu valor como informação sobre a cultura iorubá, mesmo se produzido por um

pesquisador, alguém de fora. Por uma série de razões que expomos ao longo deste trabalho, as imagens formam uma espécie de relato aprofundado daquela cultura. O apuro perspicaz de imagens nos moldes tradicionais – respondendo à programação com bastante habilidade - descritos acima é o que faz Verger, só perdendo em relação a alguns cuidados e rigores na hora do registro, o que não chega a invalidar o trabalho enquanto interpretação válida para o significado de como é e se apresenta a cultura iorubá. As fotos em Verger, embora não sistematicamente, são um instrumento para pesquisa e ciência, aliás, são a própria apresentação da ciência que ele tinha dos costumes iorubás.

Fotografia como instrumento de pesquisa em ciências sociais

Quando Machado nos fala de *imagens e sons obtidos pelo antropólogo e daqueles obtidos por outros e tomados em seu valor exclusivo de registro* (cf. p. 33), distinguimos, a partir da produção, dois tipos de utilização: uma refere-se às imagens feitas pelo pesquisador e a outra refere-se a outras fontes de documentos fotográficos. A segunda opção, um tanto abrangente, pode incluir pesquisas anteriores e uma infinidade de imagens fotográficas que podem ter sido obtidas em outras funções sob infinitos pontos-de-vista cujo valor é predominantemente histórico.

Uma terceira categoria, no entanto, permanece ambigualmente dissolvida no texto de Machado, a das imagens produzidas pelo sujeito pesquisado, que vão determinar, de alguma forma, o sistema visual ao qual este pertence (cf. p. 33). Para ela se voltam as atenções de uma antropologia repensada. Mais adiante (p. 33), Machado (1996: 241) faz referência explícita às imagens especificamente fotográficas: *como cada comunidade fotografa e se faz fotografar*.

Deste apontamento, poderíamos inferir uma subdivisão, ao levarmos em conta novamente o produtor dessa fotografia e não só o contexto de produção: a comunidade que fotografa a si mesma e aqueles que a fotografam por seu desejo ou sua permissão (pesquisador e outros). Há ainda um contexto diferenciado, segundo Guran (1997: 1), o “*material produzido pelos próprios membros da comunidade estudada sob a coordenação do pesquisador*”.

Os conceitos *emique* e *etique* sistematizam precisamente essas diferenciações (Guran 1997: 1-2): “Uma distinção fundamental a ser considerada na análise do material fotográfico é a natureza *emique* ou *etique* da imagem. No primeiro caso, quando ela foi produzida ou assumida pela comunidade estudada, encontra-se forçosamente impregnada pela representação que a comunidade ou seus membros fazem de si próprios e por consequência expressa de alguma maneira a identidade social do grupo em questão. Já a fotografia feita pelo pesquisador, de natureza *etique*, é sempre uma hipótese a se confirmar a partir do conjunto de dados recolhidos ou por meio de outros procedimentos de pesquisa”.

Guran (1997: 2) também define, mais precisamente, as direções dos dois fluxos de abordagem da imagem fotográfica: objeto e instrumento. As imagens de natureza *emique* estariam necessariamente na categoria de objeto: “o que não impede que sejam também utilizadas como instrumento de pesquisa, isto é, como um meio que o pesquisador emprega para induzir o pesquisado a buscar ele mesmo a informação que fará avançar a reflexão científica”.³⁹

No entanto, é a imagem fotográfica de natureza *etique* que vem mais fortemente carregada de cientificidade, mesmo porque ela é uma *hipótese a se confirmar* legitimamente pela palavra. A fotografia *emique* não trabalha, necessariamente, com hipóteses⁴⁰, nem no âmbito científico: ela poderá ser inserida nele para suscitar uma atividade científica predominantemente verbo-conceitual. Poderíamos dizer que a fotografia *etique* acrescenta à natureza propriamente conceitual e científica das imagens fotográficas (ver p.27) um comentário – os conceitos do fotógrafo - eminentemente científico.

Assim, as imagens de Verger sobre os cultos afro-brasileiros são de natureza *etique*, já que foram produzidas no contexto de uma pesquisa científica, como veremos mais à frente. No entanto, não se limitam a instrumentalizar a investigação, embora cumpram essa função de maneira informal.

Esse tipo de atividade fotográfica *etique* poderia ser relacionado, distintamente, a duas etapas da pesquisa antropológica, o momento da obtenção de dados e o momento de

³⁹ A confirmação dada pelo sujeito de que falamos, p.33.

⁴⁰ Salvo a situação já aventada de uma comunidade de pesquisadores ou no caso de alguns fotógrafos (cf. Becker (1986: 224), p. 27-28).

demonstração de conclusões (Guran 1997: 2-3). J. Collier Jr. relaciona uma utilização específica dessa atividade para cada etapa da pesquisa sociológica. No entanto, seu enfoque é basicamente sobre o valor do recurso fotográfico para pesquisas inclinadas ao método quantitativo⁴¹ (cf. Maresca 1994).

Segundo Collier Jr. (1973), a pesquisa de campo desenvolve-se em três operações: a obtenção de uma visão ampla e descritiva da cultura a ser investigada; o estudo de particularidades culturais e a sintetização no desenvolvimento da pesquisa como conclusão. Primeiramente, a fotografia pode ser útil no fornecimento de dados prévios sobre uma cultura com a qual, mais tarde, o pesquisador deverá manter contato⁴². Um primeiro momento também compreende o que Collier Jr. chama de orientação fotográfica, a familiarização do pesquisador com o ambiente através da fotografia, enquanto observador participante⁴³.

Informalmente, Verger pode ter cumprido esta etapa, quando começa a fotografar seu objeto no Brasil, a partir de 1946, indagando-se sobre a beleza e o poder de resistência dos cultos que se transportaram para cá, e envolvendo-se com o universo destes cultos, no período de um ano antes da partida para a pesquisa efetiva na África. No caso de Verger, esta é uma etapa que não se finaliza, por ter dedicado boa parte de sua vida ao tema, o que pressupõe um aprendizado ininterrupto, sempre adicionado de um conhecimento mais profundo. Há também um período em que pára de fotografar, mas continua a pesquisar.

Nesta etapa, segundo Collier Jr., a fotografia, então, pode mapear a área estudada, auxiliando na elaboração de mapas diagramáticos, na mensuração dos sítios, permitindo comparações precisas e a visão da relação de uma comunidade com o todo ambiental. O mapeamento fotográfico aqui é colocado lado a lado com o *survey*, o inventário. Podemos identificar, nesse uso da fotografia, um movimento que tende à generalização, tornando os dados mensuráveis, a partir do aumento da capacidade demonstrativa, como eplica Collier Jr. (1975: 214): “*Trail patterns and field patterns can be realistic designs of social structure. Usually any village informant can identify the movement of trails and the ownership of fields on the photographic record.*”. Verger também mapeou a região que

⁴¹ Sobre as distinções entre uma *sociologie visuelle* e uma etnologia visual ver Maresca, 1994.

⁴² Um exemplo que não escapa de todo desse tipo de situação é o do clássico estudo *Balinese Character*, em seus primórdios, quando, segundo Jackinis (1988: 160): “*On the basis of some films she had seen of child trance, Mead suggested Bali as the missing type*”.

⁴³ Momento de impregnação, segundo Olivier de Sardan, citado por Guran (1997: 2).

pesquisou na África (cf. Verger 1957, 1997, 1999), talvez com o auxílio das fotos e com informações obtidas através delas, talvez não, pois ele não chega a enunciar como obteve informações cartográficas. Mas, tudo leva a crer que a fotografia está implícita nessas atividades.

Ainda segundo Collier Jr. (1973, 1975), a fotografia cumpriria um papel na descrição de objetos de caráter estacionário e de componentes invariáveis e não-verbais, através do controle que pode realizar sobre o impressionismo da observação comum. Esta tarefa está representada pelo *inventorying*, uma variedade de *survey*, cuja abordagem exemplifica-se nos estudos sobre moradias e suas condições, com a finalidade de formar amostras e categorias através do registro visual.

Collier Jr. (1975: 218) ressalta: “*But the concept of photographic inventorying extends as well to sociometrics analyses, studies of people in relation to other people, and people in motion*”. Nestas aplicações do *inventorying* há uma preocupação voltada para a apreensão de aspectos que, ao invés de estacionários, seriam mais dinâmicos e visibilizariam o corpo e o comportamento humano diretamente. O papel da fotografia seria o de apreender para tornar manipuláveis cientificamente sinais corporais, gestos, interações entre indivíduos num determinado espaço⁴⁴, fluxo e movimento de agrupamentos, transformando-os em “estado de coisa”. No entanto, o interesse de Collier Jr. mantém-se sobre a computação dos dados e sobre a comprovação de padrões de comportamento. As situações muito particularizadas retratadas na fotografia seriam controladas pela observação sistemática e repetitiva, o que delinearía os padrões de distribuição e conduta humana. Uma maneira de fazer a fotografia, já essencialmente objetivizante (cf. p. 36), perder sua dimensão propriamente etnológica, tornando a evidência de um momento particular apenas um elemento cujo valor se encontra na somatória de uma conjunção geral de fatores semelhantes. A fotografia abstrai, raptando imagens do fluxo temporal contínuo e da tridimensionalidade espacial, para torná-las objeto. Uma segunda operação ocorre, então, e o registro tem abstraída a especificidade daquela experiência, ao dissolver-se na repetição de dados massivos. O objeto corporifica-se para, logo depois, se descorporificar.

Verger não segue estes padrões. Registra a cultura material – restringe-se aos locais e objetos de culto, embora o culto seja como parte do cotidiano - mas não massivamente,

⁴⁴ De que o exemplo clássico é o da pesquisa efetuada no *Balinese Character*.

assim como se detém sobre gestos, ornamentos. Preocupa-se com aspectos particulares, imagens-síntese do significado do momento, mas não trata essas imagens como conjunto de dados que levam sistematicamente a alguma conclusão. As conclusões que capta na sua convivência com os iorubás, ele as demonstra em suas imagens, como expusemos mais adiante.

As indicações de Collier Jr. seguem coerentemente sua definição das possibilidades de emprego da fotografia nas pesquisas (Collier Jr. 1975: 213): *“Archaeologists, in their need for definitive detail and accurate association of materials, genuinely established the three basic ways that photographs can be used scientifically, to measure, to count, and to compare. Eighty years later these three dimensions remain our basic research opportunities even in the most complex film analysis. There really are no other ways to use photographic records scientifically, except to use photographs as stimuli in interviewing”*.

Verger termina por encontrar respaldo no próprio Collier Jr., se nos concentrarmos no aspecto comparativo de suas fotos entre África e Brasil. O caso de a fotografia cumprir um papel de estímulo em entrevistas já encontra algumas complicações, se o considerarmos sistematicamente. Mas, como veremos, essa utilização está também implícita no trabalho da comparação e do reconhecimento (ver p. 74 -78).

A fotografia como estímulo tem grandes probabilidades de ser bem sucedida no estudo de particularidades culturais. Para Collier Jr. (1973: 71): *“Porém, sob estes elementos de superfície, tão válidos na fase de orientação de um estudo de comunidade, as fotografias são ricas de elementos e símbolos psicológicos e altamente emocionais. Num estudo aprofundado de cultura, é este fato importante que frequentemente permite ao intérprete nativo expressar seu ethos. Metodologicamente, a única maneira de podermos utilizar o registro completo da câmara é através da interpretação projetiva do nativo”* (grifo na op. cit.). Aqui, nessa etapa de pesquisa, a imagem retoma sua particularidade e passa a atuar como uma anotação de campo. O controle agora é efetuado pela interpelação do sujeito estudado, que pode contextualizar e autenticar aquela imagem. Sua especificidade já não é mais indesejável, mas a característica que pode estimular comentários interessantes e informativos para o pesquisador.

Agora, nos encontramos em nível de registro etnológico, como observa Collier Jr. (op. cit.: 72): *“Metodologicamente, a exigência da avaliação compreensiva de experiência*

de vida sugere a foto-ensaio como uma abordagem para a descrição antropológica, usando todo o sentido e a habilidade do observador-fotógrafo. (...) Quando o ensaio fotográfico é interpretado pelo nativo, ele pode tornar-se uma parte autêntica e significativa das anotações de campo do antropólogo, pois quando as respostas às entrevistas são estudadas frente a estas fotografias de projeção, aspectos secundários e detalhes circunstanciais podem ser avaliados novamente, e a total riqueza do conteúdo da fotografia pode encontrar um lugar nos dados e na literatura da antropologia”.

Os depoimentos e a conversão das imagens fotográficas em dados – verbais ou estatísticos - poderão, assim, fazer parte da conclusão de uma pesquisa. O que não foi interpretado fica como *ilustração* (op. cit.: 99). As fotografias, deste modo, trabalhariam em dois níveis de significância. O primeiro poderia ser traduzido por uma significância estatística. O segundo nível relaciona-se ao processo de sintetizar, ação que o autor chama de função da intuição na compreensão humana, exemplificado através do sentido que o antropólogo vai dando ao caráter de cada cultura com a qual trabalha, um sentido válido, ainda que ultrapasse a consideração de fatores controláveis e verificáveis. O problema coloca-se em como utilizar cientificamente essa riqueza de sentido que uma imagem fotográfica pode trazer consigo (op. cit.: 109-110). A solução proposta por Collier Jr. seria o que chama de *fotografia estimulante* que pode ser “*uma chave para o ethos de um povo. Através da foto-entrevista, podemos descobrir os temores, as crenças místicas e os valores estéticos da cultura nativa*”(op. cit.: 110).

Mas a propriedade “estimulante” de uma imagem fotográfica não está necessariamente limitada a aplicar-se ao sujeito pesquisado. Ela pode ser útil ao próprio pesquisador ou a um conjunto de observadores especializados quando empregada de modo extensivo – em um grande número de imagens – e organizado, o controle sendo realizado pela saturação da evidência fotográfica. As impressões *não palpáveis e passageiras* poderiam assim ser captadas através dessa técnica, fornecendo “*novas impressões autênticas e empíricas que produzem insights que, de outra maneira, poderiam ser obtidos apenas retornando o antropólogo ao campo de pesquisa*” (op. cit.: 111).

A grande contribuição da imagem fotográfica seria, então, a tangibilidade científica que ela proporciona à antropologia nos estudos do comportamento humano (Collier Jr. 1975: 224). A câmara é um excelente instrumento, um olho que não cansa e registra

mínimos detalhes⁴⁵. Segundo Collier Jr. (op. cit.: 224) “*Photographs immeasurably increase the fixed points of factual reality and therefore speed up and give projective breadth to reliable conclusions*”.

Ao descrever o emprego da fotografia como instrumento em várias fases de uma pesquisa e em vários níveis de abrangência, Collier Jr. define seu uso clássico nas ciências sociais. O registro fotográfico é reconhecido em sua dose de cientificidade, por tornar tangíveis aspectos visuais fugazes demais para a memória do pesquisador, com o acréscimo de ser parte genuína de um evento concreto (Collier Jr. 1975). No entanto, a participação da imagem nas pesquisas deve ser legitimada verbalmente e inserida metodologicamente (op. cit.: 223): “*The challenge of visual anthropology is to move from the visual finally to the verbal and the conceptual, to writing and the creation of ideas*”.

O trabalho de Verger estaria relacionado ao segundo nível de significância da foto, pois dá um sentido ao caráter da cultura iorubá, embora ultrapasse a questão da verificação para Collier, uma questão que, segundo Geertz (1989), toma outro rumo quando se trata de etnologia (cf. p. 114 -115), já que verificação é uma palavra muito forte para uma ciência tão *soft* (op. cit.: 27). Comprovadamente, não temos conhecimento de Verger usando sistematicamente suas imagens, ou seja, utilizando o registro completo da câmara na visão de Collier Jr. Ele próprio afirma que não fazia perguntas e anotava as respostas (ver citação à p. 73, Verger 1991: 172), sugerindo que isto se devia ao receio (um pouco pueril, talvez) de perda da autenticidade, de responder o que desejaria ouvir (que estaria de acordo com uma teoria pré-estabelecida, esperando confirmação), ao invés do que havia sido realmente dito. Todavia, ele tem notas, informantes e faz questões que importunam (cf. p. 79 e 80).

Verger também se aproxima do estímulo fotográfico posterior à pesquisa, embora sem o rigor do controle de um grande número de imagens e de um conjunto de observadores especializados. Segundo o relato de Ângela Lühning⁴⁶, que conviveu longamente com Verger, sua memória era fantástica, e diante de suas fotos ele se lembrava de toda uma história, do nome completo das pessoas, das datas, do evento, do local. Nos últimos dois anos de vida, apenas lhe falhava o nome completo dos retratados, num

⁴⁵ A fotografia, por dar uma visão estável da ação e do comportamento e ser mais manipulável, seria mais conveniente como registro a ser convertido em dados antropológicos, enquanto o filme enfatizaria as nuances psicológicas (Collier Jr. 1973: 111, 1975: 225).

⁴⁶ Entrevista com Angela Lühning, etnomusicóloga e colaboradora de Pierre Verger, 10/05/98, Salvador.

primeiro momento. Talvez, esse tipo de estímulo não fosse tão prioritário, sendo que Verger voltava constantemente ao campo de pesquisa na África, e residia na outra ponta em Salvador. Não havia a necessidade premente do apoio de uma memória visual de um lugar longínquo e fora da realidade do pesquisador, pois Verger estava dentro desse lugar .

A ênfase de Collier Jr. na legitimação da imagem fotográfica através de uma atribuição verbo-conceitual parte de uma visão tradicional sobre o discurso visual. Sua contribuição específica residiria na nebulosa e impalpável impressão que a imagem traz consigo, que precisa ser traduzida cientificamente. A solução para este problema de inserção está na utilização do registro fotográfico como instrumento, sem, no entanto, considerarmos qualquer discurso na visualidade em si, sendo que para Collier Jr. as imagens são descartáveis numa publicação, embora ele as aprecie muito.

A interpretação das imagens pelo pesquisador precisa ser controlada, mas esta necessidade não parece fundamentada na semelhança das fotografias com as anotações de campo. O que faz a necessidade é a natureza imagética do registro, que tradicionalmente é vista como uma representação que dá margem às leituras impressionísticas. Nesse sentido, tornam-se compreensíveis as, por vezes exageradas, reações relativizadoras da antropologia repensada, quando o discurso verbal também é colocado em questão quanto à sua propensão à autenticidade.

Collier Jr. refere-se à indicialidade quando admite que o registro fotográfico é parte genuína de um evento concreto. Essa característica relaciona-se intimamente à propriedade de estímulo visual de uma imagem. Esse estímulo poderá despertar os conteúdos emocionais, mas também conceituais de uma imagem fotográfica, quando esta está sendo observada por um especialista no assunto tratado, respaldada por uma larga amostragem visual, produzindo *impressões autênticas e empíricas*. Interessante constatar que, na visão do autor, a fotografia pode corresponder à pedra de toque de uma etnografia, à chave para o *ethos* de um povo. Em relação a Verger, podemos perceber que este não se encaixa completamente nas prescrições desse autor, mas as segue de perto.

Portanto, em Collier Jr., apesar de mascarada por uma inclinação ao entendimento da imagem fotográfica como tendencialmente impressionística – e por isso passível de receber um controle rigoroso – a cientificidade desse tipo de imagem está colocada em pauta e pode conduzir a investigação, mesmo sem ser reconhecida, a não ser através de seu

uso como ferramenta. No entanto, a fotografia ainda não é valorizada como meio de expressão satisfatório em relação ao saber etnográfico, como o exige uma obra fotográfica no quilate da de Verger.

Por causa deste posicionamento, Collier Jr. nega um papel mais efetivo da imagem fotográfica *etique* na conclusão de uma pesquisa, apesar da análise exaustiva de seu emprego investigativo. Para ele, o que não for interpretado fica como *ilustração*. Mas esta participação da foto é analisada numa das etapas da pesquisa antropológica definidas por Guran (1997: 9): “*A fotografia feita para contar é aquela que visa especificamente a integrar o discurso, a apresentação das conclusões da pesquisa, somando-se às demais imagens do corpus fotográfico e funcionando sobretudo na descrição e na interpretação dos fenômenos estudados.*”.

Guran afirma a possibilidade de a imagem fotográfica produzir sentido por si mesma, ao mesmo tempo em que faz sentido em relação ao texto, sendo que as duas linguagens devem articular-se convenientemente. Existiriam duas formas de articulação da fotografia com o texto. Ela o sucede para complementá-lo e colocar em evidência aspectos visuais de difícil tradução verbal ou ela o precede, funcionando “*também como uma espécie de encenação da reflexão antropológica, a qual passa a se desenvolver a partir da imagem*”(Guran 1997: 10). Esta é a função da *ilustração interpretativa*, como a definem Attané & Langewiesche (1997: 8): “*La photographie devient alors une mise en image de la réflexion anthropologique*”.

Aqui, a imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que atua como instrumento para descobrir, encontra seu lugar enquanto modo de expressão de um discurso, já que também pode contar. Se a reflexão científica é estimulada pela imagem, esta intercala-se ao texto, espelhando visualmente os conceitos e conclusões defendidos. Uma reflexão que se desenvolve a partir de uma imagem, o que pressupõe a interpretação desta, toma a fotografia como objeto passível de carregar conceitos daquele que a produziu. A fotografia já não é apenas um trampolim ao instrumentalizar uma investigação, mas participa efetivamente da pesquisa com sua significação particular e intransferível, ainda que esta deva ser “amarrada” pela reflexão escrita. Nesse contexto a obra de Verger faz sentido.

Na pesquisa como um todo, uma reflexão desenvolvida a partir de uma imagem desencadeia um processo enriquecedor em que a produção das imagens vai aumentando sua

qualidade, quando as imagens são também desenvolvidas a partir da reflexão, com um meio realimentando o outro. Cada procedimento nivela-se ao outro, sem a subordinação de um modo para a incrementação do outro. Sylvain Maresca (1994: 7) descreve uma parte deste processo: *“On retrouve dans ce verouillage des donnés, dans ce refoulement des sources, visuelles ou écrites, de l’observation première, le même mouvement de reflux vis-à-vis d’une matière vivante qui alimente si puissamment la réflexion intellectuelle qu’elle menace sans cesse de la subvertir”*.

Segundo este autor, a tradicional resistência à imagem fotográfica (cf. p. 29, n.22 e p. 34), que podemos verificar até mesmo entre os que defendem seu papel enquanto ferramenta metodológica, como é o caso de Collier Jr., seria devido a uma inversão, assim abordada por Maresca (1994: 7): *“l’ethnologie négligerait l’image photographique parce que sa démarche même serait désormais inspirée de bout en bout par le dispositif photographique, si bien que l’ethnologie serait à proprement parler photographique sans même nécessairement le savoir. C’est en tant que la photographie aurait été l’une des techniques les plus déterminantes dans l’élaboration de la démarche anthropologique – par la médiation obligée du travail sur le terrain – qu’elle en aurait été évincée dans sa dimension visuelle”*⁴⁷.

A presença das imagens fotográficas na apresentação das conclusões reinvestiria o texto etnográfico de seu “perdido” caráter propriamente imagético, tornando-o vívido. Ainda segundo Maresca (1994), o desaparecimento dessas imagens na monografia etnográfica estaria vinculado ao próprio apagamento dos traços de interação imediata entre o pesquisador e o campo (agora a antropologia recomeça a concentrar-se sobre este aspecto) . Estes, por sua vez, revalorizam-se quando podem ser aplicados como um modo de demonstrar as inclinações pessoais do pesquisador e de controlá-las.

Howard Becker (1997: 64) explica como isto pode acontecer numa pesquisa conduzida pela observação participante: *“uma possível solução para este problema (o de apresentar provas), com a qual estamos fazendo uma experiência, é uma descrição da história natural de nossas conclusões, apresentando as evidências tais como chegaram à*

⁴⁷ Maresca baseia-se em Pinney (1992: 81): *“One explanation for the partial elimination of the photographic image (as indexical proof of ‘being there’) in the postwar period might lie in the triumph of fieldwork and the fact that anthropology has so profoundly and subliminally absorbed the idiom of photography within the production of its texts that it has become invisible, like a drop of oil expanding over the surface of clear water”*.

atenção do observador durante os sucessivos estágios de sua conceitualização do problema. O termo “história natural” não implica a apresentação de cada um dos dados, mas somente das formas características que os dados assumiram em cada estágio da pesquisa. Isso envolve, levando em consideração as leis discutidas acima, a forma que tomaram os dados e qualquer exceção significativa na apresentação das várias afirmações de descobertas, assim como das inferências e conclusões esboçadas a partir delas. Desse modo, a evidência é avaliada à medida que a análise substantiva é apresentada. Se este método for empregado, o leitor será capaz de acompanhar os detalhes da análise e ver como e em que bases se chegou a qualquer das conclusões. Isto daria ao leitor, como dão os métodos estatísticos de apresentação atuais, a oportunidade de fazer seu próprio julgamento quanto à adequação da prova e ao grau de confiança a ser atribuído à conclusão”.

Se aplicarmos as prescrições de Becker às pesquisas que englobam o registro fotográfico, inevitavelmente as imagens estariam relacionadas às conclusões, o que teria de ser explicitado, implicando sua presença na parte conclusiva do trabalho. O sentido produzido por qualquer imagem poderia, assim, ser checado. Essa possibilidade torna-se até mesmo muito importante para a honestidade de uma pesquisa com grande volume de informação visual, pois a imagem pode ser classificada como uma mensagem aberta (cf. Santaella & Noth 1998: 53-56) e um complexo simbólico plurívoco (ver p.24, n.14).

O clássico ensaio *Balinese Character* pode exemplificar em parte essa situação, analisada por Jacknis (1988: 172-3): *“Since Mead and Bateson, Clifford and Hildred Geertz, James Boon, J. Stephen Lansing, and other anthropologists have seen Balinese culture in a different light. This should not surprise us. What is noteworthy about the Bateson-Mead corpus on Bali is not that it is biased, but that the biases are so well recorded. On the page illustrating the pivotal photographs (plate 54, pictures 1 and 2) the authors state the significance of these pictures in developing their approach. Bateson and Mead both knew that their finished books and films advocated a particular interpretation. Consequently, they always intended that their voluminous field materials would one day be accessible (as they now are) for future researchers to examine, to form the basis for alternative interpretations”.*

Podemos perceber que Bateson e Mead realizaram dois tipos de controle. Explicitaram (contar) a vinculação entre imagem fotográfica, produção de *insights* (descobrir) - através da documentação de suas atividades científicas - e produziram novas imagens para a confirmação destes *insights* sobre o *ethos* balinês (movimento entre reflexão científica e imagem fotográfica descrito acima). Ao mesmo tempo, realizaram uma documentação exaustiva, uma das formas de controle citada por Collier Jr., a da saturação da evidência fotográfica (cf. p. 48). Eles ainda mantiveram o posicionamento prescrito por Becker ao observador participante, como observa Jacknis (1988: 171): “*Both Bateson and Mead advocated what their daughter, Mary Catherine Bateson, has called disciplined subjectivity. Research involving human subjects attains objectivity not by ignoring the role of the observer, but by explicitly considering it as a part of the investigation*”.

Essa atitude reflete-se também na cuidadosa apuração de informações visuais, que formou uma descrição de sua “história natural”, ao ter seu contexto minuciosamente registrado. As anotações de campo formavam uma narrativa cronológica das observações e incluíam o tipo de fotografia utilizado com números de identificação, além de informações específicas sobre as exposições - posição relativa do fotógrafo, inserção da foto nas atividades sociais, tempo de observação – (op. cit.: 163-164).

De uma ponta a outra, a pesquisa empreendida por Bateson e Mead trabalhou as imagens fotográficas, assim como procurou salvaguardar a produção escrita e visual das inclinações e projeções pessoais dos pesquisadores, explicitando sua própria subjetividade dentro do contexto da investigação. Essa tomada de posição, numa pesquisa que inclui observação fotográfica, quase que obrigatoriamente pressiona a presença destas imagens ao longo da apresentação do trabalho e na sua conclusão, pois as imagens fazem parte sistematicamente da pesquisa.

Mas também Verger não se insere propriamente nesse contexto sistemático, mesmo que suas imagens sejam uma apresentação visual do que conhece sobre a cultura iorubá, no estilo anterior ao período pós-guerra da antropologia, que se desinteressou da imagem-prova de “ter estado lá” (lembramos que Verger começa, etnograficamente, a partir de 1946, logo após a guerra). Talvez suas fotos tenham produzido *insights*, mas isto não foi relatado, nem como foram apuradas, com datas e locais. Verger mantinha isso em sua memória, como vimos. Mas se não havia controle por este lado, por outro, a convivência de

anos na cultura e a preocupação explícita com a autenticidade – que se contrasta com a posição de Mead, ao procurar nos balineses um tipo que falta para se encaixar em sua tese – também perfaziam uma forma de controle. O principal *insight* que Verger teria alcançado estaria num plano deslocado da conclusão teórica explícita. Verger é um observador radicalmente participante, preocupado com sua interferência sobre o que vê, procurando resguardar-se o máximo possível, como será discutido mais adiante.

Vimos, então, que dois traços de resistência à imagem como meio de expressão ativo e participante no trabalho de apresentação e até mesmo de investigação científica são colocados, embora tornem-se confusamente próximos um do outro. Um deles é de ordem propriamente visual, que atribui à imagem fotográfica um modo de expressão mais inclinado a equívocos por sua natureza “aberta” . O outro relaciona-se ao próprio problema da observação participante e de como controlar as projeções do pesquisador sobre sua pesquisa. Por um lado, a fotografia pode ser um eficaz instrumento de controle, segundo as técnicas de Collier Jr. que apresentamos. Por outro lado, quando a tratamos como um indubitável meio de expressão, voltamos ao problema geral da observação participante e da descrição etnográfica. Mas este problema confunde-se com o das propriedades imagéticas da fotografia. Um problema mais abrangente passa a resumir-se em um problema específico da fotografia e a resolução sumária deste problema torna-se o simples descartar da imagem fotográfica, como ilustração dispensável, o que não funciona com Verger. No entanto , um meio não pode ser verdadeiramente um problema em si próprio, porque os problemas residem na (má) utilização de seu potencial.

Essas soluções de exclusão, entretanto, parecem querer comprovar que descrição etnográfica, anotações de campo e fotografia trabalham no mesmo nível de registro e de representação, embora o façam de modo diferenciado. Isto nos aproxima da hipótese de Garrigues sobre a fotografia ser também uma etnografia (ver p. 25) e que Maresca reforça ao afirmar que o modelo etnográfico é uma simples derivação do fotográfico, tornando a etnologia *fotográfica sem o saber* (ver p.52).

O potencial de um meio para representar depende da criatividade daquele que dele dispõe e também da sua boa vontade. Os equívocos de cientistas evolucionistas não decorrem das fotografias que produziram, mesmo que estas, por seu poder de persuasão imagético, dessem maior legitimidade e credibilidade a estes cientistas. Becker (1997: 137-

8) toca neste ponto: *“Modos de representação fazem mais sentido quando vistos num contexto organizacional, como maneiras que as pessoas usam para contar o que pensam que sabem, para outras pessoas que querem sabê-lo, como atividades organizadas moldadas pelo esforço conjunto de todas as pessoas envolvidas. (...) Concentrar-se sobre a atividade organizada (...) mostra que aquilo que um meio pode fazer é sempre uma função da maneira como as restrições organizacionais afetam seu uso”*.

Becker apóia uma análise dos meios de representação contextualizada socialmente. Concentrar a relevância sobre a função e não sobre o suporte e a capacidade material de veiculação de informação aumenta consideravelmente as potencialidades de expressão destes meios. A imagem fotográfica tem um potencial de cientificidade latente desde a sua própria gênese, embora subutilizado pelas ciências sociais.

Dessas considerações sobre o funcionamento da fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais, visto que isso define e situa a fotografia de caráter etnográfico, podemos destacar algumas colocações importantes. O tipo de fotografia *etiquete* teria o potencial de informar sobre o discurso antropológico do pesquisador, e corresponderia ao seu emprego como instrumento, o que pode ser aplicado ao caso de Verger com algumas ressalvas. Teoricamente e tradicionalmente, de um modo geral, o lugar da fotografia nas ciências sociais é um lugar de apoio - porque apenas instrumentaliza as investigações - à pesquisa científica centrada no discurso verbal, seja de natureza quantitativa ou qualitativa. No entanto, alguns pesquisadores demonstram como a fotografia é determinante se aproveitada em sua plena potencialidade discursiva e etnográfica.

Capítulo II: Pierre Fatumbi Verger e a Atividade Científica

Percurso científico de Pierre Fatumbi Verger

Do “primitivo” ao “plumitivo”⁴⁸ - da imagem à pena de escrever

O percurso científico de Pierre F. Verger define como sua fotografia insere-se no universo da fotografia de caráter etnográfico e como, a partir dela, Verger é levado a uma produção científica escrita. Como foi observado no outro tópico, Verger constitui um caso *sui generis*. Não pode ser considerado um caso *etique* completamente, já que ele era um iniciado e que sua produção de fotos é que foi o ponto de partida para a produção científica. Não vai a campo com a câmera para sistematicamente realizar uma pesquisa com objetivos definidos. Tampouco se mantém apenas como o, inicialmente, fotógrafo documentarista e ensaísta. Ele pesquisa, a seu modo, enquanto registra e reflete. Em acréscimo, a participação e o comprometimento com a realidade social estudada pesam mais do que o comprometimento com a ciência, que ele, como nossos desconstrutores da antropologia do visual, critica enquanto discurso.

Pierre Verger começou a fotografar tardiamente, antes de lançar-se em uma carreira de repórter fotográfico. Durante essa atividade, o conteúdo etnográfico permaneceu latente em suas fotos, enquanto elas deslizavam por várias culturas registrando costumes, trajes típicos, comportamento, atividades sociais. Seu trabalho tomou uma direção mais propriamente reflexiva e concentrada a partir de 1948, quando ganhou uma bolsa de estudos do então *Institut Français d’Afrique Noire* - IFAN.

A origem da proposta de bolsa foi uma consulta ao diretor deste instituto, Théodore Monod, sobre os deuses cultuados na África que Verger havia encontrado no Brasil, a partir de sua chegada em 1946, tanto em Salvador, como em Recife, acompanhada de fotos sobre os xangôs⁴⁹ que havia observado nesta última cidade. O fato é descrito por Verger (1995 b: 32) como pura casualidade: “Mandei para Theodore Monod, diretor do IFAN, fotos do ritual para Xangô, para mostrar que aqui havia o mesmo ritual que existe na África. Depois recebi uma carta de Monod me oferecendo uma bolsa de estudos para fazer essas pesquisas”.

⁴⁸ Expressão utilizada por Verger que reúne a noção de “primitivo” à pena de escrever (*plume*, em francês), imputando ao douto escritor uma certa primitividade.

⁴⁹ Como os terreiros de candomblé são chamados em Pernambuco e Alagoas.

Verger (1982: 241) apenas se indagava sobre as *manifestações da influência africana no Brasil*. Fascinado com a presença dos descendentes de africanos em Salvador, ele havia se impressionado com seu culto aos orixás. Não só a simpatia despertada pela cordialidade baiana impulsionava este interesse, como também a admiração pela preservação da resistente tradição africana e por ela ser um motivo de orgulho entre esses descendentes. A beleza dos rituais também o sensibilizava. Verger fala deste estado de espírito ao amigo etnólogo Alfred Métraux: “*Je me suis complètement laissé prendre par la question des cultes et traditions africaines à Bahia. J’en suis comme envoûté et je m’y consacre presque exclusivement depuis mon retour. J’accumule les fiches et ai recueilli une bonne liste de noms d’orixas et voduns, leurs parentés, des chants, des légendes, culte des morts, divination, vocabulaire. De quoi m’orienter en Afrique si mon voyage s’y réalise*” (janeiro de 1948, Le Bouler 1994: 89).

Desde a proposta de bolsa até a viagem efetiva, transcorreu-se um ano, no qual ele realizou preparativos, colhendo informações, comparecendo assiduamente às homenagens aos orixás das diversas casas de Salvador. Fez até mesmo uma cerimônia de iniciação comprometendo-se religiosamente com uma casa de culto de Salvador, descendente direta da primeira casa tradicional de culto nagô-kêto no Brasil (cf. Verger 1982: 241)⁵⁰. Esses momentos primordiais, em todos os sentidos, definiram os caminhos científicos, carregados de motivações pessoais, que viria a seguir. Mais tarde, ele afirmaria (Verger 1991: 173): “*Je m’étais identifié et je continue à m’identifier aux descendants d’Africains, et j’avais, avant d’y aller, un “passeport” que j’ai toujours avec moi, à savoir mon collier de Shango (...) que portent ceux qui font et pratiquent le culte de Shango auquel, en principe, je suis dédié. Je me sentais donc “in”, j’étais dedans*”.

Verger (1982: 255) tinha expectativas muito particulares quanto ao trabalho de pesquisa que terminava por receber um surpreendente financiamento – mesmo porque ele não tinha, na época, graduação universitária : “*Parti pois para o Daomé, pensando que a contribuição esperada de mim para compensar os gastos pela bolsa de estudo devia ser sob a forma de fotografias a serem enviadas ao serviço competente do Ifan, e entreguei efetivamente mil negativos no fim de minha estada. Era aquela forma de atividade que eu exercia durante os últimos dezesseis anos, se tomava numerosas notas, não era com a*

⁵⁰ “*Quando cheguei à África, Dona Senhora já tinha feito o bori sobre minha cabeça*” (Verger 1995 b: 32).

intenção de publicá-las, mas para mostrá-las aos meus amigos do candomblé na Bahia. Minhas pretensões de publicação não iam além dos álbuns de fotografias, acompanhados de apresentações e de comentários escritos por outro autor, como o havia feito por diversas vezes. Nunca havia escrito pessoalmente e não tinha nenhuma intenção de fazê-lo no futuro”.

No entanto, sua primeira estadia no Benim levou a algumas descobertas interessantes não só do ponto de vista de seus amigos baianos. Uma delas, seria apresentada futuramente no clássico ensaio *Le Culte des Vodoun d'Abomey aurait-il été apporté à Saint-Louis de Maranhon par la mère du roi Guézo?* (Verger 1953: 157-160)⁵¹. Os nomes de voduns⁵² que anotou quando esteve em São Luís na Casa das Minas⁵³ e que eram cultuados aqui no Brasil, correspondiam aos nomes dos voduns da casa real de Abomé (no atual Benim), o que levava a crer que um membro, que possuía acesso privilegiado a esse tipo de vodum, havia transportado este culto para o Maranhão. Existia um caso sem precedentes, o de Na Agontimé, mãe de Guêzo, um dos futuros sucessores do rei de Abomé, que teria sido vendida como escrava pelo seu irmão, na luta pelo poder real, por volta do final do século XVIII. Verger (1982: 255) conclui: *“O fato de existirem aqueles voduns reais em São Luís do Maranhão, incluindo Agonglô, parecia indicar que foi naquele lugar que Na Angotimè viveu no exílio e onde ela estabeleceu o culto de seu real esposo e de alguns membros defuntos de sua família”.*

Outra descoberta que ocorreu nesta viagem, e que também encontra-se na mesma publicação, seria a de um documento relacionado aos brasileiros⁵⁴ do Benim (op. cit.: 257): *“Um daomeano da cidade de Uidá, chamado Tibúrcio dos Santos, possuía um velho registro que tinha pertencido a seu avô, José Francisco dos Santos, cognominado Alfaiate, profissão que tinha exercido na Bahia (...) Aquele registro continha a cópia de 112 cartas enviadas por ele, entre 1844 e 1871, principalmente para a Bahia (104 cartas). Redigidas em um estilo estritamente comercial, elas constituíam um testemunho sobre o que era o tráfico clandestino dos escravos (...)”.*

⁵¹ Verger (1992: 66-86) aprofunda essas informações iniciais em *Os Libertos*, cap. VII – *Os que no Brasil permaneceram fiéis aos valores africanos* – na parte dedicada a *Na Agontimé*.

⁵² O mesmo que *orixás* em língua fon, que é falada no Benim. A grafia *vodum* foi escolhida por não dar margem a outras interpretações como a palavra em língua portuguesa: *vodu*. Encontramos no francês: *vodoun* e *vaudou* (culto do Haiti).

⁵³ Sobre a Casa das Minas, local de culto afro-brasileiro no Maranhão, ver Ferretti (1985).

Apesar das pretensões restritas ao fotográfico, a descoberta de estar exercendo efetivamente o papel que lhe era atribuído pelos adeptos da religião afro-brasileira – “*J’en suis arrivé à être considéré par eux comme une sorte de ‘représentant’ à la Costa, chargé de retrouver ‘la tradition’*” (outubro de 1947, Le Bouler 1994: 85) – produziu descrições até bastante entusiasmadas (Verger 1982: 255): “*Os nomes dos voduns , anotados em São Luís do Maranhão fizeram maravilhas. (...) Aqueles nomes foram como senhas junto a Mivédé, o Zomadonussi, representante na terra da divindade Zomadonu (...) que (a divindade), além disso, detém o poder de jurisdição sobre o conjunto de sacerdotes animistas da região*”.

No entanto, esse primeiro contato com seu já então campo de pesquisa, marcadamente daomeano, não satisfazia todo o “entusiasmo” de Verger (1982: 255), que afirmava sua inclinação pessoal pela religião do povo iorubá: “*Mas era mais sobre os orixás conhecidos na Bahia que eu procurava informações e foi somente por volta do fim desta primeira estada que eu descobri as regiões nagô-iorubás indicadas para minhas pesquisas. Meu trabalho ali foi relativamente fácil, meu colar de Xangô me servindo de passaporte e o pouco que eu conhecia do candomblé da Bahia foi-me muito útil. Eu era pelo menos capaz de identificar os altares dos diversos orixás em seus templos, de acordo com seus símbolos, tais como o machado duplo de Xangô e seus colares de cor vermelha e branca, os leques e as pulseiras de cobre de Oxum e seus colares amarelo-ouro ou os panos brancos de Oxalá, e, quando eu pronunciava suas saudações respectivas, Kawó Kabiyesí, Oré Yéyé o ou Eépa Baba, fazia prova de um saber que os fazia confiarem*”.

Esses contatos entre Brasil e África, que são o campo onde a pesquisa de Verger passou a atuar e a crescer, iam impulsionando o fotógrafo a introduzir-se no meio acadêmico e a habituar-se às suas regras. Todavia, ele continuava proclamando sua condição inicial de fotógrafo, que em sua visão significava ser alguém sem grandes pretensões, já que atribuída a densidade da informação na imagem fotográfica e sua beleza plástica mais ao acaso e ao que era fotografado do que a si próprio⁵⁵. Manteria esse mesmo posicionamento, posteriormente, ao escrever e mesmo ao refletir, preocupando-se

⁵⁴ Escravos do Brasil que retornaram à África no séc. XIX e sua descendência (cf. Guran 1996).

⁵⁵ Em *Mensageiro Entre Dois Mundos*, Arlete Soares declara sobre Verger: “*Se alguém dizia – ‘Que foto linda essa aqui sua’, ele dizia – ‘Era bonita assim, estava lá’, e não tem a participação dele, tá bonito porque era bonito*”.

extremamente com o “grafar” e com o factual, o que coincide com suas inclinações pela etnografia e o torna efetivamente um etnógrafo com grandes contribuições ao seu campo de estudo.

Podemos antecipar, nesses inícios, alguns sinais da batalha que Verger viria a travar com a escrita, que nunca conseguiu lhe proporcionar o mesmo prazer que de fotografar. Ao retornar de sua primeira viagem, ele se viu obrigado a redigir suas notas, um procedimento que se repetiria ao longo dos anos em que pesquisou para o IFAN. Ele reclama ao amigo Alfred Métraux (julho 1950, Le Bouler 1994: 108): *“mais je ne suis guère avancé dans la rédaction de mes notes. Je vais m’y mettre... il le faut... d’autant plus que j’ai reçu un mot de l’IFAN qui me rappelle mes promesses parmi lesquelles celle du numéro spécial des Notes Africaines Afro-américain”*.

Este número especial a que se refere seria transformado no *Les Afro-Américains – Mémoires de l’Institut Français d’Afrique Noire* nº 27, 1953, que iria incluir as suas anotações sobre as descobertas feitas no Benim, e artigos de vários autores em torno da temática África-América. Em janeiro de 1951, Verger (op. cit.: 115-16) ainda reclama sobre seus problemas de redação dessas notas em tom um pouco supersticioso: *“Les amis qui avaient une fazenda dans l’intérieur de l’État de Bahia viennent d’en vendre la partie où je comptais aller dans quelques semaines rédiger enfin. Je découvre là, vous n’en doutez pas, un signe grave et adverse à mes projets”*. Nesse mesmo mês, o projeto do número especial ampliava seu volume, transformando-se na seguinte proposta de Monod (29/01/51, op. cit.: 117): *“Monod s’intéresse aux études afro-américaines envoyées et se propose de consacrer un Mémoire de l’IFAN à la question, il me demande d’envoyer au plus tôt les articles qui manquent... et des travaux personnels!!! Et des photos”*. Verger vinha reunindo artigos entre especialistas, mas ficou surpreso com o pedido de artigos de sua própria autoria, afinal ele era, segundo ele mesmo, tão somente o fotógrafo com interesses pessoais no assunto. No entanto, as tentativas de redação de suas notas já vinham acontecendo.

Percebemos em alguns extratos de cartas a insegurança do principiante, uma situação extremada pela falta de uma formação acadêmica sólida, da qual o pesquisador possuía aguda consciência (21/02/51, op. cit.: 119): *“Pensez aux textes pour l’IFAN... mais, dirais-je avec un sentiment d’autocritique et de culpabilité, d’une manière plus effective*

que la mienne à rédiger”, e (20/04/51, op. cit.: 124): “*Incroyable mais vrai!!! J’ai commencé à rédiger certaines de mes notes... et comme c’est de démarrer qui est le plus pénible... je pense que je continuerai... ce calvaire*”. Essas descrições não fogem do padrão comum dos processos de criação, com dificuldades no início, lapsos de inspiração, jornadas frenéticas de produção. Mas elas também demonstram como Verger se sente pouco à vontade com o ato de escrever, que costuma opor ao ato de fotografar, o qual julga ser algo quase diretamente sensorial. É notável o modo como ele se relaciona com o problema, através da auto-ironia e com senso de humor. Isso reflete a autocrítica que ele finge estar ausente em si próprio e que recomenda ao amigo.

Um esboço preliminar da primeira obra de sua exclusiva autoria – *Dieux d’Afrique* - já se fazia sentir em abril de 1951 (op. cit.: 124): “*J’ai préparé des photos que vous connaissez en partie un album de 144 photos, sur les danses, transes, mort et résurrection des novices, initiation, symboles et danses des divers ORISA et VODU des deux côtés de l’océan. L’ensemble est assez cohérent*”. Ao final de 1951 e no primeiro semestre de 1952, Verger encontrava-se novamente na África. Esse retorno à África estava relacionado à produção de um álbum sobre o Zaire, mas Verger, dali em diante, concentrava sua atenção sobre a África ocidental, sendo a consecução do álbum um meio para alcançar outros interesses (Verger 1982: 256): “*Em 1951, o editor Paul Hartmann, pediu-me para ir ao Congo Belga (atual Zaire) para ilustrar um álbum que planejava publicar. Aceitei de bom grado, ainda mais que , na volta, o navio fazia escala em Cotonu no Daomé onde planejava voltar para completar minhas pesquisas*”.

Verger já não era apenas um fotógrafo interessado, mas também começava a tomar o perfil de um pesquisador. Esse perfil englobava novas experiências que, apesar de um certo ceticismo, entusiasmavam um pouco. Na carta a Métraux de 26 de janeiro de 1952, ele repete a expressão “*incroyable mais vrai*”. Ao lado dela, um recorte de jornal pregado à carta anunciando a seguinte conferência: “*M. Pierre VERGER donnera ce soir à 18h. 30, une conférence avec présentation de vues: / ‘Le culte aux divinités africaines aux Amériques’*” (Le Bouler 1994: 140, n.1). Essa apresentação, que comunicava ao amigo como uma “proeza”, aconteceu em Dacar, na sala de conferências do IFAN (sem indicação de data). Se é indubitável que a parte visual da conferência teve maior importância para Verger, como é afirmado na nota consultada, também não podemos deixar de perceber

quanto Verger “enamora-se”, a seu modo, da conferência em si própria e de tudo que representa. Também vemos aplicada, nesse acontecimento, a idéia de fazer as duas culturas entreolharem-se e comunicarem-se, o que foi possibilitado pela mostra das fotos.

Na mesma carta, vemos o desenvolvimento dessa idéia e do projeto de publicação do álbum sobre orixás e voduns (op. cit.: 139): “*Pour le bouquin ORIXA et VODUN, Monod désire l’inclure dans la collection des “Mémoires” de l’IFAN... avec texte à m’extirper... et aux dernières nouvelles il est favorable à l’idée ‘éditon d’un double caractère, l’un indiqué ci-dessus et l’autre laissé aux soins d’un éditeur genre Simone Jeanson (Hoa-Qui) qui s’y intéresse’.* La partie planches photos étant commune aux deux éditions pour en abaisser le prix de revient “. O texto a ser “extirpado” lembra-nos que Verger considerava escrever, às vezes, um “calvário”, com típico exagero e dramaticidade sarcásticos. O projeto do álbum seguiu o percurso descrito e tornou-se realidade em duas edições, uma destinada ao grande público – *Dieux d’Afrique* em 1954 com 159 fotos – e outra destinada a ser um número do *Mémoires de l’IFAN - Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l’ancienne Côte des Esclaves en Afrique*, mémoire n° 51, com a reprodução das 159 fotos, em 1957⁵⁶.

Enquanto fazia planos para editar seus trabalhos, também procurou obter uma nova bolsa de viagem para o Daomé (atual Benim), através do IFAN e de Monod. Nessa segunda estadia, queria dedicar-se aos iorubás (op. cit. 139): “*Ai gratté furieusement le papier depuis mon arrivée à Dakar, il en est sorti 150 pages dactylographiés de compilation sur les Brésiliens d’Afrique, quelques notes sur divers sujets et le classement de la partie non Yoruba de l’enquête que j’avais fait [e] au Dahomey il y a deux ans, réservant la partie Yoruba pour le voyage à venir*”.

Essas 150 páginas transformam-se em 94 páginas na publicação do *Mémoire n° 27* do IFAN (cf. p. 60 e 62) que dedicam-se a três seções de documentos e textos reunidos por Verger sobre os brasileiros na África. A primeira refere-se aos brasileiros que se instalaram na África, na região da antiga Costa dos Escravos, seus nomes de família e seus costumes transferidos do Brasil, durante o século XIX, além da íntima relação com o tráfico de escravos. A segunda focaliza a atenção sobre um ramo específico, a dinastia dos *Chachás*

⁵⁶ Recentemente traduzido: VERGER, Pierre. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*, São Paulo, USP, 1999.

no Benim, que se iniciou com o traficante baiano Francisco Félix de Souza⁵⁷, que após a realização de um pacto de ajuda mútua, torna-se irmão de sangue de Guêzo, rei do Daomé, em 1818. A última seção dedica-se à correspondência de Tibúrcio dos Santos, o Alfaiate, formada por 112 cartas que Verger trouxe à luz e comentou em seis páginas.

Antes da publicação dessas notas (1953), obteve sua segunda bolsa do IFAN (cf. Le Bouler 1994: 141, n.6), instalando-se novamente no Daomé no segundo semestre de 1952. Dessa vez, seguiram-se atividades científicas de registro mais concentradas nas manifestações culturais religiosas dos iorubás em terras daomeanas, com colaborações de outros pesquisadores. Seu amigo etnomusicólogo Gilbert Rouget chegou no mês de agosto ao Daomé e aí permaneceu até o mês de outubro. Realizou gravações em sua companhia, enquanto Verger fazia registros fotográficos das regiões do Daomé ao sul da cidade de Kêto (op. cit.: 132, n. 2). Após sua partida, Verger manteve o gravador consigo para obter gravações complementares. O fotógrafo agora se vê munido de outras ferramentas e as aprecia (21/10/52, op. cit.: 149): “*C’est un admirable instrument de travail*”. A diversificação de instrumentos – a pena e o gravador⁵⁸ – seguida da presença de colaboradores durante a investigação incrementou a atividade de pesquisa.

Métraux juntou-se a Verger, logo após a partida de Rouget. Em dezembro de 1952, eles assistiram cerimônias religiosas no Daomé, nas localidades de Ixedé, Ilodo, Uidá e Abomé. Tudo indica que, enquanto Verger fotografou, Métraux tomou notas (em seu diário), pelo menos em uma delas, a cerimônia de iniciação a *Sakpata*. Verger faz menção à colaboração de Métraux nessa cerimônia no *Dieux d’Afrique* (cf. Verger 1995: 90, 96, 97 e Le Bouler 1994: 150, n.7). Segundo Le Bouler (op. cit.), a comparação das notas do diário de Métraux com as descrições publicadas por Verger no *Mémoire* nº 51 de quatro cerimônias, nos locais citados – Uidá e Abomé – guardam grandes semelhanças, apesar de algumas divergências. Essas comparações também deram a oportunidade de precisar a data em que algumas fotos de Verger foram tiradas.

Duas informações precisam ser retidas: a imprecisão em torno dos registros fotográficos que já mencionamos e a parceria criada, à qual Garrigues (1991: 46) se refere

⁵⁷Há um romance baseado em sua história verídica: *The Vice-Roy of Ouidah* de Bruce Chatwin, talvez mais conhecida ainda do grande público pela adaptação feita por Werner Herzog para o cinema, sob o título de *Cobra Verde*.

⁵⁸Mais tarde, em Salvador, sempre se fazia acompanhar por um gravador Uher (Rego 1993).

em sua lista de antropólogos de caráter fotográfico: “*Alfred Métraux et Pierre Verger 1930-1960*”. A participação de Métraux é fundamental, até certo ponto. Vislumbramos o que Guran (1997: 7) nos explica: “*Ao antropólogo não se pede que abandone sua condição de pesquisador – isto é, seus pressupostos científicos – para se tornar um ‘artista’ – ou seja, alguém que está exclusivamente voltado para a expressão pessoal. Entretanto, o pesquisador fotógrafo precisa se colocar em um certo ‘comprimento de ondas’ face aos acontecimentos, de modo que o raciocínio possa, por um momento, ceder a primazia à sensibilidade e à intuição. Esta especificidade do ato fotográfico condiciona o trabalho de campo. Em consequência, o pesquisador que tem a responsabilidade de conduzir sozinho uma pesquisa não poderá, ele mesmo, explorar todas as potencialidades da fotografia como instrumento de pesquisa*”.

Havia um ganho com a parceria, dos dois lados. O diálogo entre os dois pesquisadores era bem intenso, embora tivessem posicionamentos diferentes – principalmente em relação ao respeito pelo caráter “secreto” da religião que estudavam⁵⁹. Era um diálogo entre iguais, pois Métraux, etnólogo em sentido mais estrito, recorreu muitas vezes ao saber de um Verger mais vivenciado naquela cultura. Com a companhia de Métraux, Verger talvez tenha realizado suas melhores fotos, livre para explorar todas as potencialidades de sua fotografia. Um encontro quase perfeito, pois um etnólogo manipulava a câmara⁶⁰ enquanto o outro anotava.

Verger mal podia esperar para alcançar a região nagô nigeriana. Ainda antes da chegada de Métraux, encontra-se no rascunho de uma carta para o amigo em 12/11/52 (Le Bouler 1994: 154, n.3): “*Ce serait mieux, car nous aurions le temps de monter à Abomey, voir des Voduns qui vous intéressent, avant d’aller au Nigeria pour le 20, voir des Orichas qui m’intéressent*”. Os planos de viagem conjunta refletem as áreas específicas às quais os dois pesquisadores se dedicaram, cujo ponto de partida e de escolha foram dois países do outro lado do Atlântico. Métraux, por estudar o Haiti, interessou-se pelo vodum, culto praticado na região daomeana que se transferiu para lá. Verger, ao escolher a Bahia e o

⁵⁹ Métraux (Le Bouler 1994: 240) declara a Verger em 1957: “*Je connais vos sentiments sur les gens qui dévoilent les secrets et je crains d’exciter votre courroux. Mais enfin, je n’ai pas été initié moi-même et je me sens, au fond, la conscience assez tranquille*”.

⁶⁰ Segundo Guran (1997: 6): “*Contrariamente à utilização do cinema e do vídeo, o emprego da fotografia como instrumento de pesquisa é portanto uma tarefa a ser realizada pelo próprio pesquisador*”, pois um fotógrafo não pode ser dirigido no mesmo sentido que um operador de câmara audiovisual.

Brasil, procurou o povo chamado nagô, de língua iorubá. E, no entanto, mesmo no Daomé, Verger notava a forte influência da religião nagô sobre os cultos voduns. Não é à toa que Métraux (op. cit.: 171) espanta-se – *“je suis frappé par les éléments nago du vodu, tels que l’usage du mot ‘olicha’. Si j’étais plus calé en ethnographie yoruba je trouverais sans doute d’autres parallèles”*. Sem dúvida, Verger conseguiu encontrar outros tantos paralelos, o que causou algumas polêmicas, e o fez passar por cêntrico, ao focalizar o país nagô em relação a outras etnias como uma fonte cultural religiosa⁶¹.

Por um intervalo de dez dias, antes que Métraux estivesse presente, Verger dirigiu-se à Nigéria, em dezembro de 1952, inaugurando relações em terras geograficamente mais próximas das raízes iorubas. O ano de 1953 seria aquele em que os contatos com o povo nagô iriam aumentar de intensidade. Verger adverte Métraux (op. cit.: 157): *“Je vais vers les régions que je hante le plus... Chez les Nago... bien sûr... mes sympathies se sont encore davantage affirmés qu’au Brésil”*.

Em companhia de Métraux, no entanto, visitou apenas a fronteira da Nigéria, no início de 1953. Logo depois, deve ter percorrido a região Ijexá, como proclama em sua correspondência retomada (27/01/53, op. cit.: 158): *“Je suis revenu hier de Nigeria riche de quelques nouvelles formules de salutations aux Orishas, de six galets de la rivière Oshun, de quelques babioles divines et d’une lettre de compliments d’un roi à Senhora ma mère de Bahia”*. Sobre esse episódio, Verger (1982: 258) acrescenta: *“O Ataojá de Oshogbó cuja dinastia está ligada ao culto de Oxum, ficou feliz em saber que existia um culto fervoroso daquela divindade no Brasil e enviou para Senhora, por meu intermédio, pulseiras de cobre e seixos de rio provenientes do altar de Oxum”*.

Assim, vai-se delineando o perfil do **mensageiro**. Enquanto aprofundava-se nas investigações, Verger parecia ter o intento de aumentar seu acesso às fontes religiosas, procurando integrar-se no sentido de ter uma visão de dentro da cultura. Isso o levou a uma primeira iniciação na África, seguida de outras. Podemos compreender uma das razões de sua busca em iniciar-se no oráculo do Ifá – deus da adivinhação iorubá - e da importância dada a essa iniciação por seus comentários, quando observamos a seguinte afirmação

⁶¹ Costa Lima (1984: 22) afirma: *“Muita gente(...) recentemente Roger Bastide e Pierre Verger, repetem essa forma etnocêntrica, esse pequeno desvio metodológico e teórico de considerar a teologia nagô mais desenvolvida”*, e mais à frente reafirma a *“conhecida predisposição valorizadora da cultura nagô de Queto”* que Verger possui.

(Verger 1982: 256): “O fato de ter-me tornado babalaô dava-me o direito e dever de aprender de meus confrades as histórias simbólicas sobre as quais repousa a adivinhação pelo Ifá e cujo conjunto representa a soma dos conhecimentos orais dos Iorubás”.

É interessante notar que Verger parece ter como bússola nas terras africanas os rituais das casas de Salvador. A procura de uma informação global, que o Ifá poderia proporcionar, não deixa de ter certa correlação com o candomblé do Brasil, que presta culto a diversas divindades num mesmo templo, enquanto na África cada orixá é venerado em uma região específica⁶². Tampouco é negligenciável o fato de sua primeira iniciação ter tido lugar no terreiro do *Opô Afonjá* pelas mãos de Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo)⁶³ em 1948 e de, por mais de uma vez, Verger ter estabelecido contatos legitimadores – no caso dos terreiros no Brasil - entre os dois lados do Atlântico.

Esse fato também demonstra que iniciou seu percurso acadêmico já comprometido pessoalmente e bastante envolvido com a cultura que iria estudar. As declarações sobre esse comprometimento o colocam numa posição ambígua, da qual procura escapar, negando seu compromisso científico, por um posicionamento crítico relativo ao cientista teórico convencional. Verger tenta refugiar-se na fortaleza do posicionamento de fotógrafo – e conseqüentemente de etnógrafo. No entanto, essa atitude não consegue eximi-lo das responsabilidades de cientista, pois sua atividade fotográfica nesse sentido - e atividades correspondentes - é predominantemente científica. Em 1953, essa ambiguidade criou alguns conflitos pessoais, quando ele se defrontou com exigências maiores de publicação.

Logo depois dos acontecimentos na terra Ijexá, Verger comenta em sua correspondência sobre uma *estadia em Kêto quase triunfal* (Le Bouler 1994: 165), que, entretanto, ele não descreve. Esse triunfo talvez fosse devido às negociações bem sucedidas para sua iniciação no Ifá. Sobre esse acontecimento, não dá informações muito precisas, embora a correspondência revele um período provável no qual ela tenha ocorrido – entre 21/03/53 e 12/04/53.

No que toca a iniciação de Verger no Ifá, podemos nos guiar pelas informações fornecidas por um de seus interlocutores, Nestor Ogoulola (Guran 1998 b: 2): “Conta

⁶² Sobre a religião africana, Verger (1999: 15) fala em *monoteísmos justapostos*, ao invés de politeísmo .

⁶³ Filha de Oxum, iniciada em 05/11/1907 na Ladeira da Praça em Salvador, com mais cinco pessoas, segundo informações do Opô Afonjá. Esta é a data de nascimento de Verger, 5 anos antes. A iniciação é considerada um nascimento pelos iorubás. Mãe Senhora era doze anos mais velha que Verger.

Nestor que, quando Verger quis se iniciar no Ifá, fez uma série de visitas aos mais conceituados babalaôs nagôs, que lhe recomendaram consultar o decano dentre eles, Oloumari de Pobè. Este, como não falava francês, tomou como intérprete o neto, ninguém mais que o próprio Nestor, na época um dos poucos alunos do grupo escolar”. As negociações, então, teriam sido estabelecidas em 1952 (op. cit.: 3, n. 8): “Em ‘50 anos de fotografia’ (Ed. Corrupio, 1982) Verger situa sua iniciação em 1952 (p. 256), data provável de sua primeira entrevista com Oloumari, que marca o começo do seu processo iniciático em Kêtu”.

Segundo Ogoulola (op. cit: 2), a iniciação seguiu seu curso normal: “Consultado, o Ifá aceitou a postulação de Verger e determinou que ele fosse iniciado em Kêtu, pelo babalaô Olouwo Fakambi. Segundo Ifá, o signo de cabeça de Verger era o Ochètourakèlèbo, e ele devia ainda obrigação a Xangô, tendo que se iniciar também no culto desse orixá, o que se deu mais tarde em Saketé”⁶⁴. Verger não precisa bem sobre as datas de cerimônias relacionadas à sua pessoa – e nem mesmo as que registra para seus estudos - mas as confirma publicamente (Verger 1982: 256): “Em Kêtu, iria mais longe, pois ali fui iniciado na adivinhação como babalaô, pai-do-segredo onde recebi um novo nome, Fatumbi, nascido de novo graças Ifá”.

Após a iniciação, quando adquiriu autorização para ser um aprendiz do Ifá, preocupava-se em recolher as lendas do oráculo, fontes de informação sobre o modo como se organiza, à maneira das histórias míticas (com sobreposições e várias versões), a religião iorubá (12/04/53, Le Bouler 1994: 177): “Demain je retourne à Kétou recueillir davantage d’histoires des Odu de IFA (j’en ai déjà 256, une par signe). Ils en savent 5 ou 6 par signe. La mémoire des babalawo est incroyable”. Esta memória prodigiosa também foi atribuída à Pierre Verger pela atual zeladora de sua primeira casa de culto no Brasil, Mãe Stella (Maria Stella Azevedo) do *Opô Afonjá*⁶⁵. Angela Lühning, define o intuito de seu trabalho como o de escrever uma “Bíblia Iorubá” a fim de preservar e de fazer respeitar essa religião⁶⁶.

⁶⁴ Embora Verger (1982: 256) insinue que Xangô veio antes, em Saketé, já que, em Kêtu, *iria mais longe*, com o Ifá.

⁶⁵ Entrevista com Iyá Stella em 11 de maio de 1998, Salvador.

⁶⁶ Entrevista com Angela Lühning em 10 de maio de 1998, Salvador.

Nesse período, Verger colheu elementos complementares para a primeira versão do *Dieux d'Afrique*, a ser apresentada aos futuros editores (op. cit.: 178). Sabe-se que, em abril de 1951, ele já havia selecionado 144 fotos para a produção de um álbum (cf. p. 63). Como em *Dieux d'Afrique* temos 159, se não houve mudança significativa na escolha das fotos, temos acrescentadas 15 imagens. No entanto, começavam certos conflitos relativos a publicações com Monod, que ficou impaciente com a parca produção escrita de Verger, destinada à versão mais completa do *Dieux d'Afrique*. Cabia a Verger fazer jus à sua bolsa. É Métraux (05/05/53, op. cit.: 181) quem dá a notícia da crítica à qual Verger faz sempre menção, embora de maneira imprecisa: “*Nous avons parlé de vous: votre initiation a été commentée avec une légère pointe d'ironie et a conduit à l'éloge de vos connaissances africaines, mais à plusieurs reprises Monod s'est plaint de votre lenteur à produire et s'est inquiété de vos scrupules ésotériques (...) je lui ai dit ma dette envers vous et pour la seconde fois, il a fait l'éloge de la position que vous avez su vous créer dans les milieux indigènes, mais avec obstination, il est revenu sur le thème des publications. Je crains que vous ne deviez songer sérieusement à lui donner satisfaction, car dit-il, 'je ne l'ai pas fait venir en Afrique uniquement pour se convertir au fétichisme' ”.*

Moderadamente, Verger replica que a reação de Monod é uma reação legítima e lamenta-se (op. cit.: 183): “*Ah! qu'il est donc difficile de concilier la reposante obligation au secret avec les appétits de publications d'un Institut!!! (...) Je ne sais encore ce que je ferai pour concilier les loisirs, la rédaction de q.q. pour l'IFAN, les visites aux Orishas et la nécessité de songer à gagner ma vie*”. Alguns dias depois, em junho de 1953, encontrava-se, então, pessoalmente com Monod (op. cit.: 184, n.5). Segue um comentário, provavelmente sobre o episódio do encontro (Verger 1982: 257): “*Entreguei ao Ifan um novo milhar de negativos e pensava estar quite com a dívida moral que podia ter contraído. Não havia entrado em minhas intenções descrever 'os costumes e crenças estranhas de uma população africana'. Eu fazia aquela pesquisa para mim mesmo e para meus amigos da Bahia. A idéia de publicar os resultados para um público mais extenso não tinha me ocorrido. Foi Monod que me obrigou a redigir. Havia sentido minhas reticências e tinha-se queixado a um de meus amigos lhe dizendo: 'Não foi afinal para que Verger se convertesse ao paganismo que eu lhe obtive bolsas de estudo!!!'. Achei bom dizer-lhe que eu não sabia grande coisa sobre a questão, que eu era um fotógrafo e não um*

*primitivo*⁶⁷, que eu não tinha nenhuma formação científica nem acadêmica. Nada adiantou, Monod insistia e deu-me este ultimatum: ‘Publica!!! Se não, nada de bolsas de pesquisa!!!’”.

Sabemos que Verger tinha uma idéia das intenções de Monod desde 1952 (ver p.64). E até mesmo que Monod insistiria em “*extirpar*” um texto do fotógrafo. De certa forma, ao resumir a situação nesta espécie de descrição autobiográfica, ele enfatiza suas justificativas diante do desentendimento ocorrido. Entretanto, Verger, pelo menos, podia antecipar que a situação culminaria neste tipo de exigência. Tanto que, em sua réplica à carta que o avisa da disposição de ânimo do diretor do IFAN, Verger reconhece suas obrigações. Mas, ele ainda resiste um pouco a elas, pois isso implicaria em admitir uma transformação que estaria ocorrendo, paralela ao renascimento iniciático.

A referência ao *primitivo* em português não deixa claro o trocadilho em francês: *plumitif*. A ele, Le Bouler (1994: 64) se refere ao descrever o perfil de Verger:, em relação à tarefa de escrever: “*À cette tâche, Verger ne s’estime pas tenu: photographe il est, et entend rester; dût-il s’improviser conférencier; et même si, la pression institutionnelle se faisant plus forte, il lui faut se transformer en plumitif*”.

E o fotógrafo conferencista estava sofrendo esta mudança, tornando-se um “plumitivo”, palavra muito irreverente⁶⁸, quando se trata de uma cultura – a de seu país de origem - que ele próprio classifica de cartesiana e que tem em alta conta o livro, o escritor, o leitor. Resta a questão sobre o que Verger veria de primitivo nisso, em sua própria pena de escrever talvez. A transcrição de um trecho da entrevista que Garrigues realizou em abril de 1990 com Pierre Verger (1991: 174) pode começar a nos responder:

“J’avais eu bourses d’étude sucessives. Théodore Monod m’a 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 2000 clichés, j’en donnais 1000 chaque année). Mais Monod insista, disant que cela ne suffisait pas. Il fallait que j’écrive sinon, il lui serait difficile de faire renouveler les bourses d’étude.

⁶⁷ No original, *plumitif*, que toma outro sentido, de crítica à necessidade de publicação escrita.

⁶⁸ Em uma interpretação que vai mais longe, haveria uma inversão dos cânones evolucionistas e colonialistas, que deixa clara a “primitividade” daquele que se acredita em estágio superior e mais desenvolvido por ter maior grau de instrução formal seja perante as culturas ágrafas (cujo analfabetismo seria sinal de atraso e subdesenvolvimento) ou os alfabetizados mais rudimentarmente, seja diante daqueles cujo grau de instrução é inferior.

J'ai donc rédigé deux mémoires pour l'IFAN sur le culte des Orishas et Vodoun à Bahia et au Bénin, et sur les influences réciproques d'un lieu sur l'autre. À partir de ce moment là, j'ai été perdu pour la photographie. En effet, j'étais obligé de rédiger, j'étais obligé d'essayer de comprendre les choses. Ma vie, jusque là, était étendue, je ne cherchais pas à analyser et définir ce que je voyais, je me laissais aller à mes impressions, je poussais sur le déclic de mon Rolleiflex de temps en temps... (...) j'ai été obligé de tenter de comprendre, ce qui était le contraire de ce que je désirais”.

Esses sentimentos tinham sido expressos de forma semelhante 37 anos antes, na tentativa de explicar como sentir prazer, fazendo algo que não dá prazer, descrevendo a maneira de viver esse masoquismo (Le Bouler 1994: 198): *“Elle consiste à m’être laissé imposer de tenter de comprendre, écrire et commenter alors que le rêve était précisément ce qu’il valait mieux cultiver... se laisser aller sans chercher le pourquoi, vivre et ne pas détruire le plaisir qu’on en peut éprouver par de stérilisantes analyses suivies d’explications aussi fausses que pseudo-rationnelles”.*

A esta altura da entrevista (Verger 1991: 174), Garrigues coloca uma questão essencial, que ele também aborda em seu artigo de introdução do número especial de *l’Ethnographie* (ver p. 25):

“Peut-être, mais maintenant, quand on parle de Candomblé, ou du Vaudou, on va penser qu’il y a plusieurs spécialistes; il y a Alfred Métraux, il y a Roger Bastide... et puis on va dire, il y a Pierre Verger, aussi. Ne croyez-vous pas qu’il y a autant de savoir dans les photos que vous avez faites sur le Vaudou ou sur le Candomblé, que dans les traités écrits de Métraux ou de Bastide, par exemple?”

Verger responde simplesmente: *“Je ne peux pas vous dire, puisque moi même, j’ai eu aussi à m’exprimer par écrit”.* Essa frase nos remete à questão discutida por Santaella & Noth (1998: 195-208), quando diferencia as afirmações verbais das pictoriais (cf. p. 118). Os indicadores de contexto de uma asserção escrita podem ser expressos neste mesmo meio, o que não acontece no caso de uma imagem, cuja veracidade deveria ser asseverada por verbalização ou escritura – daí inseri-la na pesquisa pelas palavras do informante ou pelas do pesquisador. Aí está a dificuldade de Verger, que teve de se adaptar a essa norma.

Essa transcrição nos faz compreender que escrever é, para Verger, utilizando de um pouco de dramaticidade, como a queda do paraíso – que tanto procurou mundo afora -

talvez uma “maldição” (Verger 1995 b: 34): *“Por ter descoberto documentos sobre as influências brasileiras na África, virei doutor. Participo dessa civilização maldita dos que comem do fruto do conhecimento”*. Essa aspereza nos recorda que a afirmação foi feita em seus últimos meses de vida – o que ele podia ignorar ou pressentir - permitindo, talvez, um certo amargor sobre o assunto.

Podemos encontrar uma resposta mais completa a estas questões, que se implicam, ainda na entrevista com Garrigues. Verger (1991: 172) declara que se interessa moderadamente pela etnografia e define seu trabalho: *“En effet, , ces dernières années, j’avais oublié que j’étais photographe, car je m’occupais surtout de questions de religions africaines ou des relations qui existent entre Bahia, au Brésil, et une certaine partie de la Côte d’Afrique qui était le lieu d’origine du trafic des esclaves... Cela peut s’appeler de l’ethnographie, mais cela peut s’appeler également de l’intérêt humain. Je n’ai jamais fait d’enquête ethnographique au sens propre; je n’ai jamais posé de questions aux gens, en prenant des notes sur des bouts de papier, sur ce que j’aurais souhaité leur entendre dire. Cela aurait supposé que j’avais une théorie au départ, et que je faisais une enquête pour vérifier si ma théorie était juste ou non... ce que font en général ethnologues et anthropologues...”*.

O primitivo na “pluma” talvez repouse sobre essa necessidade, que generaliza a todos antropólogos, de encaixar uma determinada cultura dentro de uma teoria pré-estabelecida, desvirtuando sua verdadeira significação⁶⁹. A despreensão e a abertura que tanto preza – na vida e na ciência - são características de um posicionamento de observação participante radical que procura seguir. Assim, tentar compreender, analisar, definir tomaria essa conotação negativa e absolutista. Tentar compreender seria tentar impor um conhecimento prévio, quando era o diálogo que ele almejava (Verger 1995 c): *“Para mim era um prazer fazer de vez em quando clic, clic, sem saber por que e descobrir o que fotografei somente na ampliação. Você se expressa sem ter que raciocinar. Depois de muito tempo percebi que a fotografia dava a possibilidade de comunicar com o outro”*.

Uma diferença sutil se estabelece: Verger pensa que não raciocina, como se estivesse num plano puramente sensorial, mas o que faz é tão somente não abstrair verbalmente suas idéias. Essas idéias, embora pareçam não-conscientes, traduzem-se pelas

⁶⁹ O que poderia ser a consequência de uma tendência a sentir-se superior em relação ao objeto estudado.

escolhas que faz previamente e posteriormente – escolhendo o assunto, escolhendo o momento, selecionando as fotos mais eficientes para o que quer transmitir, editando. Ele, certamente, tem em mente o que viu no Brasil, em que se assemelha aos ritos africanos, e o que significa, principalmente após sua iniciação no oráculo do Ifá – *“Initié signifie davantage savoir se comporter comme il convient et respecter un certain nombre de règles admises dans une société déterminée”* (Verger 1991: 173).

Como consequência de sua posição, Verger acaba não admitindo, na prática específica de sua área, encontrar um sistema religioso teórico geral desvinculado da realidade e da diversidade da cultura iorubá. Assim, termina por mostrar essa riqueza, essa complexidade religiosa em toda sua significação, para que cada observador das imagens ou leitor de suas notas publicadas pelo IFAN tire suas próprias conclusões, ou recarregue de *magia* e tangibilidade os temas mais gerais discutidos em antropologia. Verger traz circunstâncias específicas nas quais algumas idéias podem se espelhar. E, é claro, ele tem uma visão própria delas e que está nelas.

A predominância da pena de escrever

Em julho de 1953, após as negociações com Monod, e uma rápida passagem por Paris, Verger retornou à capital da Bahia. Prestes a se transformar num “plumitivo”, trazia consigo uma boa notícia para o *Opô Afonjá* e para sua zeladora e dirigente de então, Mãe Senhora. Desempenhava seu papel de **mensageiro** efetivamente, dando um dos primeiros passos na direção de um intercâmbio religioso “oficializado”, formalizado e reconhecido que continuaria a se desenvolver dali por diante.

Estamos diante de uma reprise de acontecimentos anteriores que foram descritos por J. P. Le Boulter (1994: 61-2) em sua apresentação da correspondência entre Verger e Métraux.: *“Tandis que les notes prises par Verger au Dahomey sont destinées à être montrées à ses ‘amis de candomblé à Bahia’, ses photographies ‘en provenance du Brésil et relatives aux cérémonies candomblé de Bahia’ sont montrées par Métraux, alors en Haïti, à ses propres amis de Port-au-Prince:*

‘je montre à Hyppolite les photos de Verger. Il identifie sans sourciller les loas qui possèdent les individus photographiés. Il découvre toutes sortes de parallèles avec Haïti

qui m'avaient échappé; en particulier, le foulard noué autour de la taille des possédés. Hyppolite est fort hereux de retrouver sa chère sirène' (10 mai 1948).

'Lorgina est très enthousiaste des photographies de Verger. Elle embrasse même le portrait d'une femme, qu'elle déclare être une mambo. Elle examine les moindres détails, qu'elle interprète à sa façon. Elle veut que je les montre à Cicéron, éffondré sur un lit, en proie à un violent mal de dent.' (4 juin 1948).

Tendues – tel un miroir – d'un continent à l'autre, les photographies de Verger donnent lieu à un véritable face à face, à une identification (au double sens du terme) immédiate ou à un déchiffrement patient des 'moindres détails'. Dans les deux cas, on aboutit à une reconnaissance. Ces mises en diptyque trouveront leur accomplissement dans l'admirable album Dieux d'Afrique (Paul Hartmann, 1954), où le commentaire est réduit au strict minimum”.

Em 1953, Verger retornava da Nigéria “oficializando” uma identificação entre africanos e brasileiros, como a que já se fazia sentir entre *mambos* e mães-de-santo, *loas* e *orixás*. Para além do processo de identificação, que certamente já vinha ocorrendo com suas idas e vindas, temos uma culminância com o reconhecimento do *Opô Afonjá* como prolongamento do culto real em Oyó. Podemos imaginar a repetição daquela situação, descrita por Métraux, acontecendo no caso de Oyó e Salvador, e podemos estender a força de sua atuação.

Verger (1982: 258) nos fala deste episódio, mas sem pormenores sobre a reação de cada lado do Atlântico, como na descrição de Métraux – que por sua vez só nos mostra um lado: “*Alafin Oyó, rei dos Iorubás recebeu-me com afabilidade e ficou feliz em saber que o culto de Xangô, seu ancestral, era popular no Brasil, em Cuba e Trinidad. Ofereci-lhe um retrato de Senhora e lhe disse que ela era descendente em quinta geração de uma Iyanaso Oyó. Ora, Iyanaso é o título outorgado a sacerdotisa do templo de Xangô que existe no palácio real. Ele mandou chamar a Iyanaso atual para que eu a fotografasse e pudesse mostrar seu retrato à Senhora. Vendo-o tão bem disposto, pedi-lhe que tivesse a bondade de confiar-me, para levar à Senhora, elementos que pudessem reforçar o poder (axé) de Xangô no terreiro do Opô Afonjá. Depois deste pedido, mandou entregar-me uma pedra de raio e um instrumento musical chamado xéré, utilizado para acompanhar a enunciação das saudações rituais de Xangô, proveniente do altar de Onan Mangbá, o primeiro dos*

guardiões do culto de Xangô em Oyó. Pedi ao Alafin Oyó que mandasse autenticar os objetos sagrados que eu levava, ditando uma carta a seu secretário, a fim de que na Bahia não duvidassem do lugar de sua proveniência. Aquela carta foi endereçada por ele à Senhora Iyanassô do Brasil”.

Verger chegava a Salvador com boas novas, presentes e uma carta de autenticação, um verdadeiro “acontecimento”, que se tornou notícia de jornal (O Globo, 26/02/54, cf. Le Bouler 1994: 193, n. 1). A notícia do jornal acrescentava que o rei, em sua carta, demonstrava o desejo de visitar o *Opô Afonjá*. Verger cumpriu o papel central de mensageiro, mas o que levou em suas mãos foi a fotografia de Mãe Senhora, prova mais evidente do que uma carta assinada, mais contundente do que um texto escrito em outra língua, a imagem “universal particularizada” de Mãe Senhora. O rei a reconheceu, como no espelho citado por Le Bouler. Ela se identificou, tornou-se presente, e o rei, nela, identificou semelhanças, tanto, que, com boa disposição, se prontificou a mandar-lhe do seu axé – e Verger sabia que isso era significativo – e a reconhecer-lhe formalmente como sacerdotisa de seu culto no Brasil. Além disso, ele quis que ela visse a *Iyanaso* de Oyó, por um retrato que Verger logo tirou.

Sobre essas trocas de fotos, Verger (1999: 14) acrescenta: “*O fato de mostrar na África fotografias sobre o exercício desses cultos no Brasil e de poder comunicar os textos de cantigas rituais e de certos orikis inteligíveis facilitava os primeiros contatos e criava uma ligação imediata.*

Na África, as pessoas entre as quais as pesquisas seriam feitas sabiam que negros de sua “nação” tinham sido levados outrora em cativeiro para longe, mas, praticamente, nada mais souberam de preciso sobre eles. Eram as primeiras notícias que recebiam de seus “primos”, e a fidelidade que estes prestavam às crenças de seus antepassados as tocava enormemente.

A identidade das cenas mostradas nas fotos era tal, com exceção de alguns detalhes dos trajes, que era preciso tomar cuidado e mostrar com muita precisão as fotos de alguns semblantes de mestiços bastante claros, para que ficasse bem definido que essas fotos não haviam sido feitas em alguma outra aldeia da África, mas no Brasil. Do contrário, diante das fisionomias dos descendentes de escravos africanos no Brasil, que não se misturaram,

nunca faltava alguém para afirmar que, naquelas fotos, reconhecia pessoas moradoras de uma aldeia vizinha”.

Portanto, de julho de 1953 até dezembro, Verger estava em Salvador, em companhia de sua caríssima Mãe Senhora, compartilhando das alegrias que trouxe consigo, e que descreve (Verger 1982: 273): *‘Na minha volta ao Brasil, os orixás foram devidamente agradecidos com o envio daqueles objetos sagrados. A carta enviada pelo rei de Oyó à Senhora constituía para ela um documento dos mais preciosos vindo da terra de seus antepassados, com o qual ela se sentia investida do título que havia usado sua ancestral⁷⁰. Ora aquela Iyanaso antiga tinha sido a fundadora de um dos primeiros terreiros de candomblé criados na Bahia, a Casa Branca do Engenho Velho, chamado também, Ilê Iyanasô, a Casa da Iyanassô. Foram dissidentes daquele terreiro que criaram o do Opô Afonjá que Senhora dirigia sem que deixasse de reconhecer a ascendência da Casa Branca. Mas ao receber aquela carta ela sentiu como se voltasse a ser Iyanasô⁷¹. Isto provocou o mais extraordinário desencadeamento de rumores e de contra-rumores, os fuxicos, que excitam e apaixonam na Bahia o espírito das pessoas pertencentes ao mundo do candomblé, cheios de tradição e conscientes de seus direitos de precedência”.*

Da reação imediata de Mãe Senhora não temos muita informação, mas sim das consequências da carta de Oyó. Verger insinua, com estas palavras acima, que o título faz com que ela se sinta, não declaradamente, precedente em relação ao terreiro que originou o seu – mais antigo e, portanto, acima na hierarquia. O reconhecimento talvez tenha interferido um pouco na delicada teia hierárquica tradicional, por debaixo de seu rigoroso protocolo. Outra consequência é a confirmação de Verger como Oju Obá (olhos de Xangô) do *Opô Afonjá* em 1954, que, deste modo, segundo Ordep Serra (1995: 130) *“inaugurou uma nova relação entre o universo dos estudiosos e o dos terreiros, tipificando um modelo que logo seria encarnado por outros atores na mesma cena social. (...) Assim ele veio reforçar o revivalismo dos terreiros tradicionalistas, servindo-lhe de canal; logo haveria negros baianos, gente de santo, a seguir-lhe as pegadas”.*

A fotografia, no caso descrito, teve papel de uma chave de reconhecimento que predispôs ao diálogo, entre o pesquisador e as duas partes envolvidas. Percebemos como

⁷⁰ Um laço sangüíneo também a unia à fundadora do terreiro da Casa Branca, cujo título era Iyanassô.

⁷¹ Ela recebe o título de *Iyanassô Oyo* oficialmente em 1957, ano de suas bodas de prata da primeira iniciação (1907).

trouxe informação em si mesma e como produziu mais informação. Não sabemos se as duas partes observaram as fotos, estudaram detalhes, mas, provavelmente, devem ter se entre-observado atentamente, curiosamente, a curiosidade das origens, a curiosidade dos legados. E Verger, alimentando e satisfazendo curiosidades, soube conduzir as relações, as negociações do reconhecimento. Ele era, sobretudo, o mais informado, o mais ciente, afinal, aquilo se passava através dele. Isso se traduz na disposição das fotos de *Dieux d'Afrique* da qual fala Le Bouler, que se colocam por vezes como os dípticos⁷² dos antigos ícones religiosos, outras vezes como trípticos quebrados pelas páginas, sempre formados por duas ou três unidades de cena. Nelas estão África e Brasil confrontados.

Le Bouler (1994: 62-3) completa: “*Sans doute les notes font-elles nécessairement partie intégrante du viatique de Verger: comment, sans elles, remplir son ‘rôle de messenger’ et ‘raconter l’Afrique’ à ses amis bahianais? Mais, pour lui, une bonne photographie vaut mieux qu’un long discours et le medium par excellence reste l’ ‘arrêt sur image’. Aussi bien est-ce en photographe que, le plus souvent, il accomplit sa mission de passeur. Sans aucun souci de théoriser, ni la moindre prétention à faire oeuvre de science (alors que le Structuralisme se fait triomphant). Roger Bastide ne s’y est pas trompé, qui souligne la différence d’intention et de méthode entre son ‘Candomblé’ de Bahia et les recherches de Verger en ces termes: ‘L’intérêt de P. Verger est consacré à un autre aspect que celui étudié dans ces pages; la comparaison entre l’Afrique et Bahia, pour faire ressortir la fidélité africaine des Nègres bahianais.’ (Le Candomblé de Bahia, p. 9, n.1)”*”.

Ao explicar o *arrêt-sur-image*, Verger (1991:168) esclarece sobre o poder de síntese da imagem fotográfica – que encerra um longo discurso, ou infinitas possibilidades de discurso sobre uma pequena superfície imagética, também construída por um fotógrafo a partir da aparência visível do mundo real: “*Je m’en suis rendu compte, lorsque j’ai aidé à faire des films de cinéma*⁷³, *quand on en fait le montage, il est des moments où on arrête l’image sur le tableau de montage (le fameux arrêt-sur-image): et alors, à ce moment là , j’ai trouvé l’image arrêtée beaucoup plus intéressante que le film en train de se dérouler, parce que, dans le film, je n’avais pas le temps de voir; tandis que, quand il y avait un arrêt, il y avait des gestes extrêmement vivants et significatifs, escamotés par le mouvement*

⁷² Expressão utilizada por Monod em seu prefácio ao *Notas...* (Verger 1999).

⁷³ Rolim (1998) faz uma resenha sobre o vídeo *A Tún Pade*, dirigido por Verger, 1989, cuja temática abordada é a de sua obra, transportada para o audiovisual.

pendant lequel je n'avais pas le temps de voir: et dans la vie courante, il en est de même, on n'a pas le temps, c'est trop rapide; ce que vous avez vu est remplacé 3 secondes après par une autre impression qui se superpose à la première; la photographie a cet avantage d'arrêter les choses... et ainsi de permettre de voir ce qui n'a été qu'entrevu et immédiatement oublié, parce qu'une nouvelle impression est venue effacer la précédente, et ça continue, et c'est une chose oubliée...”.

Com este poder de síntese, que descreve muito conscientemente, ele destaca, a partir de gestos significativos em suas imagens, colocados em díptico, a “fidelidade” baiana às tradições africanas. Mais que isso, ele nos faz compreender o processo pelas imagens – mas sem nos dar todo trajeto. Mais tarde, realizou uma grande compilação historiográfica (Verger 1987) sobre este processo que produziu uma pequena África transformada no Brasil, reunindo documentos relativos ao tráfico de escravos.

A reunião de notas e fotografias caracterizam as três publicações científicas de maior destaque em Pierre Verger. Em *Les Afro-Américains*, dá sua modesta contribuição. Em *Dieux d'Afrique* e o *Mémoire n° 51*, as mesmas fotos recebem, respectivamente, comentários mínimos ou uma enorme compilação de notas sobre os cultos iorubás as acompanha. Em *Flux et Reflux de la Traite des Nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de todos os santos*, as notas superpõem em muito as poucas fotografias – é o triunfo do “plumitivo”.

Se Verger não tinha o costume de fazer perguntas direcionadas, no estilo do pesquisador oficial, ele tinha suas anotações escritas⁷⁴, como as que organizava, enquanto trabalhava na Ilha de Goréia no Senegal, para escrever a publicação exigida por Monod (12/12/53, Le Bouler 1994: 188). “*Me voici installé dans la charmante île de Gorée, avec pour principale occupation, celle de tenter de tirer quelque chose des notes prises au Dahomey et au Brésil. C'est rebarbatif, sinistre et rebutant, je n'ai aucune facilité pour ce genre d'exercice. Je crois cependant que, quel qu'en soit le résultat, cet effort ne sera pas inutile pour moi. La difficulté que j'éprouve à définir ce que je croyais clair en mon esprit me le prouve assez*”. Aqui, vemos a dificuldade do fotógrafo em traduzir o que vem claro em seu espírito. O que talvez, arriscamos dizer, pudesse se traduzir com mais facilidade numa imagem fotográfica.

Em 1954, ele continuava se exercitando nesse sentido. Em março, já tinha pronto o texto para *Dieux d'Afrique*, que sairia no meio do ano. Desde então, começou a acrescentar às suas notas os relatos mais antigos que pôde encontrar sobre o culto aos orixás africanos. Se observarmos o seu *Notas...* (Verger 1999), percebemos como vai fazendo tentativas de adentrar às origens até onde pode, dando um caráter também histórico a seu trabalho. Importante notar que tem uma visão crítica destes relatos, de cunho etnocêntrico, cujos desvios e inclinações aponta, por comparação à experiência vivenciada com seus “amigos” da tradição. Ali Verger não se mostra nem um pouco como o “cândido fotógrafo” que às vezes quer parecer. O tom de indignação com relação aos estudiosos e interessados que querem conformar a cultura observada com a teoria e a ideologia que habita em seus espíritos, ao invés de lançar um olhar mais atento ao que verdadeiramente se passa com o outro, talvez tenha surgido nesse período, ou talvez tenha sido reforçado nele.

No primeiro semestre de 1955, continuava restrito e confinado ao espaço da Ilha de Goréia e Dacar, sede do IFAN. Com o avanço das notas, conseguiu escapular para a Bahia⁷⁵ e voltar de lá em julho já com uma nova bolsa de estudos. Em setembro, dividia seu tempo entre as correções sobre seu texto e “*quelques compléments d'enquête*” (Le Bouler 1994: 219). Podemos supor que essa “enquete” não era no sentido próprio, como Verger nos fala (cf. p.73). Esses complementos se coadunaram com uma volta a Kêto “*où je vais reprendre mes leçons de Papaloi...*” (op. cit.: 218). Verger, parece, ainda estava no período de aprendizado do Ifá (*Papaloi*), caracterizado por graus sucessivos a que o adepto vai alcançando.⁷⁶

Uma dezena de dias em Kêto foi seguida de uma estadia em Porto Novo, as duas resultando positivamente, já que conseguiu levar “*avec assez de succès, mes questions importunes dans la région frontière de Nigéria*” (op. cit.: 220). Acrescentaram-se 15 dias na Nigéria, “*à cause du 'porte-plume': finir le Mémoire!!!*” (op. cit.: 223). E este ficou pronto no final de 1955, somando ao todo 1350 páginas datilografadas. O *Mémoire* nº 51 saiu em 1957, com 609 páginas e as pranchas que constituem o *Dieux d'Afrique*.

⁷⁴ Segundo Angela Lühning, há pastas de Verger com anotações escritas em grande quantidade, mas sem precisão.

⁷⁵ Período em que participou, segundo Oliveira (1998) da II Reunião Brasileira de Antropologia.

⁷⁶ Entrevista de Milton Guran com Nestor Ogoulola em 14/04/98, em Cotonu, inédita.

Ao contrário deste último, *Notes...* é bem completo. Cada divindade recebe um capítulo particular, assim como no *Dieux d'Afrique*. O autor introduz o assunto, começando pela religiosidade africana que se implantou no Brasil e o rumo que deu à sua pesquisa. Dá uma visão geral dos cultos no Brasil e na África e depois explica o que se passa nas cerimônias, a iniciação, o transe, sempre seguido de um bloco de transcrições de outros textos relativos ao assunto. Assim também acontece com os capítulos sobre as divindades, acrescentando-se cantigas e recitações referentes ao orixá no fim de cada capítulo, em iorubá acompanhado de tradução, tanto por parte de regiões da África que o cultuam, como por parte da Bahia. A ordem de disposição desses capítulos é diferente da encontrada no *Dieux d'Afrique*. Ela segue a ordenação tradicional do Brasil das cantigas nas rodas de festa de orixás⁷⁷. A versão brasileira de *Dieux d'Afrique* (Verger 1997) também segue esta ordem. A parte dedicada aos rituais para o vodum não recebe o mesmo destaque como no outro livro, e encontra-se nos apêndices, embora também venha acompanhada das cantigas traduzidas. Essa parte é classificada como a das divindades ainda conhecidas no Brasil, mas cujo culto é realizado de modo excepcional. Nela também encontramos uma parte de orixás menos cultuados.⁷⁸

Verger, neste texto, remete às suas imagens fotográficas, embora aqui o texto tenha maior peso que em *Dieux d'Afrique*, enquanto as fotos continuam formando uma segunda instância discursiva (Verger 1999: 17): “*As fotos não foram classificadas segundo a ordem dos capítulos, mas de modo que sua justaposição e sua seqüência fizessem ressaltar melhor certas aproximações entre o Brasil e a África e certas diferenças*”. Infelizmente, a obra traduzida somente traz algumas fotos da primeira edição.

No *Notas...*, Verger (1999: 14) resume o percurso de suas pesquisas para o IFAN, que culminam com o *Mémoire n° 51* (Verger 1957), do qual o *Notas...* é a tradução: “*Um ano de pesquisas no Daomé e na Nigéria permitiram coletar uma documentação extensa sobre inúmeros Orisa e Vodun, em ligação com as tradições históricas de suas migrações, e possibilitou tornar a encontrar os centros principais onde se realizam os cultos das divindades conhecidas nas Américas*”. Aqui ele estaria se referindo à primeira estadia na África Ocidental entre o final de 1948 e o final de 1949. Seu fruto é *Les Afro-Américains*

⁷⁷ “*A classificação e a ordem de apresentação dos deuses africanos seguem mais ou menos aquelas em que eles são invocados nos terreiros nago e djèdjè nago na Bahia*” (Verger 1999:14).

⁷⁸ Sobre o *Notas...* ver a resenha de Peter Fry (1999)

(1953), *Mémoire n° 27* que organizou. E continua: “*Uma segunda viagem à África foi mais feliz e permitiu um trabalho mais aprofundado. Estabeleceu-se a ligação com os orisa e o campo de investigação circunscreveu-se mais especialmente aos cultos nago. Essa permanência de um ano foi marcada sobretudo pela admissão às iniciações praticadas nas sociedades impropriamente denominadas secretas e pelo estudo da adivinhação por Ifá*”. Esse seria o período que vai do segundo semestre de 1952 ao primeiro semestre de 1953, sucedido por “*Novo retorno ao Brasil, onde a confiança dos descendentes dos africanos mostrou-se mais completa, seguido de uma terceira viagem à África*”. O retorno seria em julho de 1953, a nova viagem, ainda em 1953, seria a que levava a uma permanência na ilha de Goréia, até o primeiro semestre de 1955. Depois, ainda foi obtida uma nova bolsa, e o texto do *Notas...* terminou de ser redigido no final de 1955, sendo publicado um ano depois.

Parece que Verger permaneceu na África na passagem de 1955 para 1956. Em maio de 1956, do Benin, ele conta ao amigo correspondente (Le Bouler 1994: 229) que usa uma pulseira de contas amarelas e verdes, insígnia de sua “*dignidade de Babalawo*”⁴⁷. E acrescenta: “*Je n’ai pas voulu étudier le latin et le grec et je passe mes journées à faire des versions Yoruba*”. Nesse tempo, trabalhava sobre suas histórias míticas e aprofundava-se em suas iniciações. Não cessou de procurar fazer parte das sociedades secretas “pontos-chave” nessa região e parece que já compreendia em parte a língua iorubá.

Como “plumitivo”, começou a procurar outras formas de subsistência – que não a fotografia - através da pesquisa. A Nigéria o interessava. Na tentativa de conseguir uma bolsa nesse sentido, Verger sugere a Métraux que pode usar o seguinte argumento (op. cit.: 231): “*Il y a l’argument de la ‘profondeur’ à laquelle je peux arriver dans ces domaines mal connus... par mon affiliation aux Ogboni, mon côté babalawo de Ifa, mon appartenance à Xango, Baba Egun, Oro, etc.*”. Sua participação nessas sociedades se reafirma pelas seguintes palavras (Verger 1982: 256): “*A partir de 1952, época de minha iniciação, até 1979, ano de minha última estada na África, minha principal ocupação era a de recolher aquelas histórias das quais algumas entre elas serviram de referência e ponto*

⁴⁷ Resta a dúvida se o *igbadu* ou *kpoli* ao qual Ogoulola se refere já teria ocorrido neste período. Este insiste, um pouco confusamente, em 1956 como data da iniciação de Verger ao Fá e, obrigatoriamente depois, a iniciação em Xangô realizada em Saketê. Verger descreve (1995: 103) a cerimônia de aquisição do Ifá pessoal, feita na floresta de Ifá, e a chama *Igbodou*. Sua descrição é de 1954. Nessa cerimônia descobre-se qual o signo que preside a existência do iniciado e qual sua divindade tutelar. Em Sodré & Lima (1996: 44),

de partida para diversas publicações. Com o tempo entraria igualmente em outras sociedades tradicionais iorubás, como a dos Egungun, almas dos ancestrais e a dos Ogboni na Nigéria, dos quais não posso falar sem uma certa reserva”.

Estas sociedades tinham um interesse científico reconhecido pelo próprio Verger, que admite conhecê-las em profundidade, mesmo que fosse uma profundidade “entre aspas”, ambígua, de um iniciado. A partir de 1956, segundo seu intérprete da língua fon, Nordichao Bachalou, Verger circulou em todos os templos do Abomé, no Benim, e em todos os templos da Costa dos Escravos até Badagri.⁷⁹

Em outubro de 1956, retornaria a Salvador e lá permaneceria até 1957. Teve início a trabalhosa pesquisa historiográfica sobre o tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia, um retorno à temática do *Mémoire n° 27*, os “brasileiros” no Benim. As fotos deram lugar aos documentos de arquivo, e Verger passava horas nas bibliotecas ao ponto de seu amigo pensar que estava excessivamente obcecado. Tudo começou com visitas à Biblioteca Municipal de Salvador e aos Arquivos Públicos. Verger, ainda no início desta empreitada, já reclamava (Le Bouler 1994: 238): “*Mais l’inconvénient de ces sortes de recherches est de m’écloigner de plus en plus de la photo... qui est en principe mon gagne-pain*⁸⁰... *me voilà sur une bien mauvaise pente*”.

A esta altura, tinha se rendido ao ofício de pesquisador. A tortura inicial de tentar compreender e perder-se do sonho deu lugar ao hábito da curiosidade sobre o que se passou entre Brasil e África que produziu laços afro-brasileiros tão fortes. Mas o seu “ganha-pão” o levou, no segundo semestre de 1957, ainda a fazer algumas reportagens para a revista *O Cruzeiro* em Cuba e no México, cidades que já conhecia. Em Cuba, Verger ficou de olho nos rituais iorubás que para lá também se transportaram e que se chamam *Santeria* (Verger 1982: 233): “*Tive cedo a ocasião de constatar aquela influência em Jovellanos, na província de Matanzas onde tinha ido, em companhia de Lydia Cabrera*⁸¹ *e do amigo Métraux de passagem por Cuba, assistir as oferendas aos deuses africanos, Yemaya, divindade das águas e Chango, deus do trovão dos iorubás*”. São dessa estadia algumas

kpoli é equivalente ao Ifá pessoal. Júlio Braga, que morou na residência de Verger em Saketê em 1967-68, confirma a data de 1953 para a iniciação.

⁷⁹ Entrevista realizada por Milton Guran com Nordichao Bachalou 01/05/98, Abomé.

⁸⁰ Contraditoriamente, anos antes, ele não admite que seja seu ganha-pão como trabalho para o *Daily Mirror* (cf. p. 24).

⁸¹ Em *Orixás* (Verger 1997) Lydia Cabrera, amiga e estudiosa da *santeria* é bastante citada.

imagens das festas religiosas em Cuba que acrescenta na versão brasileira de seu *Dieux d'Afrique* (Verger 1997).

Em 1958, estava de novo na África, talvez ainda contando com os recursos provenientes das negociações com a revista que, no final, não deram certo. Mas, ele conseguiu, em fevereiro, a promessa de uma nova bolsa de estudos da *École Française d'Afrique* de Dacar para pesquisa no Daomé. Uma vez na África, irresistivelmente, dirigiu-se à Nigéria, por alguns meses. Retornou e permaneceu no Daomé até outubro, por causa da bolsa, pesquisando o tráfico de escravos. Já possuía certo reconhecimento, como testemunham as palavras de seu amigo (Le Bouler 1994: 264): “*J’ai assisté à la soutenance de thèse de Bastide. Votre nom a retenti plusieurs fois sous les voûtes de la Sorbonne. Vous êtes promu au grade de ‘source’ et d’autorité*”.

De volta à Bahia, continuava dando livre curso à “*passion que j’ai de fouiller les archives de Bahia (...) j’ai remué des milliers de vieilles feuilles de papiers, couvertes de signes, souvent difficiles à déchiffrer*” (op. cit.: 275). Métraux o descreve (op. cit.: 275-6, n.3): “*Verger de 1 à 3 heures, chaque jour, compulse les archives de Bahia en quête de renseignements sur les passagers qu’emportaient les bateaux de la Costa. Il sait exactement leur date d’arrivée et de départ. Ce travail est devenu une passion dominante. Rien ne saurait le détourner de cette tâche. Il se rend aux Archives avant l’heure d’ouverture et se désole qu’elles soient fermées les jours de fête. Il ne s’intéresse plus aux candomblés et ne cherche même pas à continuer ses enquêtes. Il sait que celles-ci sont urgentes, mais il considère ces compilations de brouilles comme une tâche à laquelle il ne saurait se dérober. Le côté maniaque de cette occupation trahit sans doute un certain désarroi. C’est sans doute une nouvelle drogue*”.

À parte o julgamento de Métraux, Verger produzia e muito, o que lhe rendeu uma enorme compilação. Em suas idas e vindas, pesquisava os arquivos do Rio de Janeiro, de Paris, os Arquivos Históricos Ultramarinos em Portugal e o Public Record Office em Londres, além de Ibadan e La Haye. A partir de maio de 1959, começou a trabalhar também com os Museus Nacionais da Nigéria, durante um ano, adquirindo objetos antigos pelo país. Já no fim de 1959, Fernand Braudel insinuou-lhe que a *École Pratique des*

Hautes Études – da qual era diretor - poderia ter interesse em financiar suas investigações⁸². Em 1960, recebeu a primeira subvenção da EPHE, renovada por mais duas vezes (1961 e 1962). No entanto (op. cit.: 281-282): “*En compensation j’aurais à leur donner un manuscrit à publier dans la collection où Bastide a publié son Candomblé à Bahia. La chose pourrait servir de thèse de recherche à présenter à la fin d’études du troisième cycle dans le cadre de la VI Section*”.

No segundo semestre de 1960, Verger estava na Bahia e mudou-se para a casa da Vila América, onde hoje se encontra a Fundação Verger. A pesquisa prosseguia (op. cit.: 295): “*je continue une vie studieuse et appliquée à la ‘Recherche’. Je classe mon matériel, et , avant de pouvoir songer à rédiger avec fruit, extrayant du fratras dont je me suis encombré, quelque docte traité, il me faut compléter ma documentation ici et ailleurs*”⁸³. Em Londres, Verger (09/04/61, op. cit.: 297) tirava algumas conclusões : “*Je suis un peu désespéré devant la quantité de papiers à consulter (...) et les dossiers deviennent de plus en plus nombreux et touffus...mais cela devient assez intéressant. Je découvre que tous mes amis sont ou des descendants d’esclaves, ou de négriers... je n’ai pas l’impression que mon livre va avoir beaucoup de succès auprès d’eux*”.

No fim de sua última subvenção, em 1962, reuniu-se ao quadro do CNRS como encarregado de pesquisa e permaneceu assim até o limite de idade – 65 anos. Para alargar o limite, precisaria tornar-se “mestre de pesquisa”, o que conseguiu em janeiro de 1967⁸⁴, após, finalmente, defender sua tese de doutorado de terceiro ciclo em 1966, pela *Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l’Université de Paris*. A publicação do livro *Flux et reflux de la traite...* foi feita em 1968, ao todo 718 páginas e 52 imagens (Verger 1987), com fotos de sua autoria e repetições do esquema “díptico”.

Permaneceu no CNRS até 1972, no limite da idade, e tornou-se diretor de pesquisa neste mesmo ano. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos...* é a obra que confirma sua transformação em acadêmico. Mas não se demove do antigo posicionamento (Verger 1987: 7-8): “*Meu objetivo neste trabalho foi apenas pesquisar e publicar, sem comentários indignados ou moralizantes, tudo aquilo que arquivos e relatos de viajantes poderiam nos*

⁸² O próprio Braudel, ao qual a futura publicação será dedicada, interessa-se pelos fenômenos de longa duração, que a compilação de Verger, abrangendo quatro séculos de tráfico de escravos, acaba tocando.

⁸³ Em dezembro de 1960, segundo Oliveira (1998:45) retorna à África, contratado pela UFBA para acompanhar Vivaldo da Costa Lima do recém criado Centro de Estudos Afro-Orientais.

⁸⁴ Com a desistência do amigo Gilbert Rouget em seu favor.

revelar sobre o passado. (...) O que procuro mostrar aqui, fundamentalmente, são as conexões e influências recíprocas, sutis ou declaradas, que se desenvolveram entre as duas regiões caracterizadas na correspondência do “Alfaiate”. Espero ser este livro capaz de transmitir a impressão de unidade que tanto me surpreendia, em minhas freqüentes 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”.

Etnografia religiosa iorubá e probidade científica⁸⁵

Sem comentários “indignados ou moralizantes” segue o estilo de não tentar forçar o objeto estudado a adequar-se às próprias idéias, o que poderia macular sua autenticidade. Pois o que alguns crêm ser sua limitação, como insinua Monod em seu prefácio ao *Notas...*, ele acredita ser o melhor a se fazer. Verger se supera ao redigir o *Notas...* e, desde então, assume um posicionamento mais crítico em relação aos pesquisadores que desvirtuam os fatos sociais através de suas “tendenciosidades”.

Sabemos que as inclinações transparecem em qualquer relato e é inútil fugir delas. Verger também as tem, mesmo que fuja dos esquemas gerais teóricos, mesmo que declare sua “inocência”, sua falta de intencionalidade, suas humildes pretensões com relação aos fatos estudados. Mesmo que negue a cientificidade de sua atividade, quando ela é predominantemente científica, Verger tem sua tese sobre o que estuda. E faz parte dela a negação de grandes vôos teóricos rumo à uma abstração cada vez maior, rumo ao debate no plano argumentativo-ideológico.

Após o triunfo do doutorado, o fotógrafo continuou pesquisador e, como ele próprio declara, está perdido para a fotografia. Verger não tinha abandonado o seu projeto de compilação dos mitos iorubás. O período de dez anos no CNRS havia permitido recolher mais histórias míticas (Le Bouler 1994: 306, n. 6): “*Depuis mon entreé au C.N.R.S., j’ai enregistré au magnétophone plus de six cents de ces histoires, les ai transcrites sur le papier et en ai fait la traduction*”. Além dos estudos sobre religião e o tráfico, uma terceira frente de pesquisa se abria (Verger 1982: 257): “*Durante trinta anos, limitei*

⁸⁵ Título do artigo de Verger para *Religião e Sociedade* n.8, CER/ISER, São Paulo, 1982, p. 4-10.

geograficamente meus deslocamentos entre aquelas duas regiões em uma espécie de transumância periódica, acumulando notas sobre os mais diversos assuntos, entre os quais figura a questão das ervas e plantas medicinais e litúrgicas cujo conhecimento e uso fazem obrigatoriamente parte da aprendizagem dos babalaôs”.

De 1977 a 1979, que chama de seus três últimos anos na África, o pesquisador foi professor visitante da Universidade de Ifé na Nigéria⁸⁶. Nos anos oitenta, retorna ao Brasil. Nascia a Editora Corrupio⁸⁷ com o livro *Retratos da Bahia*, publicado em 1980, que traz fotos de 1946 a 1952. Daí em diante, Verger fez muitas publicações em português através da Editora Corrupio, livros de fotos e livros de textos, em suma, uma boa parte de sua obra, até por volta de 1992. Ele continuaria divulgando ativamente sua obra fotográfica e científica. Em 1982, quando já se encontrava no país, um debate iniciado através de dois artigos tornaria mais claras e declaradas suas posições enquanto cientista. Nele, Verger até mesmo permitiu-se a indignação que reprova no *Fluxo e Refluxo do Tráfico...* .

O prefácio de Monod ao *Notas...* nos descreve um Verger aquém da ciência (Verger 1999: 11-12): “*Entenda-se que P. Verger não tinha a ambição de escrever um livro sistemático e encadeado nos moldes que se exigem de candidatos ao doutoramento, por exemplo. Sua proposta era mais modesta, pois pretendia unicamente uma acumulação eficaz de materiais originais e autênticos. Cada qual no seu ofício. P. Verger é o minerador paciente, o trabalhador na pedreira, que arrancou das entranhas da terra essa enorme quantidade de pedras. Chegará o dia em que um arquiteto, com essas pedras, construirá um edifício. Este, porém, implica aquelas, se for verdade que é imprudente começar a casa pelo teto*” .

Aquilo que Monod classifica de acumulação de tijolos , no entanto, é o que também constitui a tese de doutorado em História e o que torna Verger um doutor, um material que Monod acreditava não servir para o cumprimento de tal exigência. Peter Fry (1999), em sua resenha do *Notas...* troca as imagens do minerador e do arquiteto pelas do fiandeiro e do tecelão. Ele ainda consegue identificar Verger no papel de tecelão “*fazendo algumas observações analíticas que têm a finalidade de ressaltar a beleza da religião e demonstrar a importância psicológica e social do culto aos orixás para os negros da Bahia*”. No

⁸⁶ Um mal entendido com as autoridades e Wole Soyinka, o futuro prêmio nobel de literatura, o afastam de lá (cf. Verger 1993: 236).

⁸⁷ Projeto levado adiante pela fotógrafa Arlete Soares.

entanto, o Verger tecelão vai além disso, suas idéias estão entranhadas no texto como o estão em suas imagens, e ele faz observações muito especializadas, de quem conhece os pormenores e sabe que não pode desvencilhar-se facilmente deles. Todo este poder de fogo se traduziu com mais facilidade quando se confrontou com um especialista no mesmo assunto que segue, porém, outra linha mais “teórica”.

Como previsto por Monod, surgiu um arquiteto da religião iorubá, também participante da casa de culto à qual Verger manteve-se mais ligado enquanto sua caríssima Mãe ainda vivia⁸⁸. Este é a autora do livro *Os Nagô e a Morte*, cuja primeira edição é de 1975, Juana Elbein dos Santos, esposa do filho de Mãe Senhora, Deoscoredes M. dos Santos, conhecido como Mestre Didi. O livro lança uma teoria sistematizadora do culto iorubá. Para falar do significado da morte nos ritos⁸⁹ nagô, J. Elbein dos Santos criou toda uma teoria em cima do conjunto da cultura religiosa iorubá que Verger estudava. Ela apresenta seu trabalho muito bem, assim como sua metodologia, e defende seu posicionamento desde de dentro, já que também tinha sido iniciada, como Verger, por Mãe Senhora em 1964.

Em *Os Nagô e a Morte* a cultura religiosa nagô é caracterizada como um sistema essencialmente dinâmico de inter-relações (cf. Santos 1993: 15). A ênfase na dinamicidade do processo e em como a dinamicidade do axé atua em todo sistema leva o assunto a estender-se sobre os ancestrais e a significação de Exu, “*princípio dinâmico, de comunicação e individualização de todo o sistema*”(Santos 1993: 21). Um dos principais pressupostos deste estudo seria a “teoria dos três sangues” que classifica os elementos portadores de axé – parte principal a ser transportada pelo princípio dinâmico no qual acreditam os nagôs e sobre o qual se concentra sua atividade religiosa – em três categorias de “sangue”: vermelho, branco e preto, que podem ser extraídos da natureza (mundo animal, vegetal e mineral) e utilizados nos rituais. Elbein quis entrar no campo simbólico e decifrá-lo. Verger acreditava que ela tinha cometido muitos deslizes.

Assim , ele a criticou. Ao responder às suas críticas, ela chegou a sugerir que por detrás do debate havia questões pessoais. Verger faz colocações interessantes e bastante pertinentes, que revelam sua capacidade de argumentação na especificidade de sua área, nada parecido com um simplório minerador de fragmentos da cultura iorubá. O artigo

⁸⁸ Mãe Senhora faleceu em 1967.

crítico intitula-se *Etnografia religiosa iorubá e proibidade científica*, publicado em 1982 em *Religião e Sociedade* - CER/ISER.

Verger elabora uma introdução ao assunto, começando por falar dos antigos relatos de vários autores (geralmente do séc. XIX) sobre o culto aos orixás na África – que encontramos transcritos em grande quantidade no seu livro *Notas...* - cujas definições, segundo Verger (1982 b: 4): “*foram a seguir eruditamente retomadas, doutamente citadas e entusiasticamente comentadas pela maioria dos que a partir de então escreveram sobre o assunto*”. Verger coloca em dúvida a autenticidade das informações apresentadas nesses antigos documentos, porque as compara com sua experiência direta como pesquisador, no cotidiano com seus informantes, e sabe dos muitos enganos a que certas questões podem levar, tanto mais no domínio complexo da cultura iorubá, que ele conhece muito bem. Verger (op. cit.: 4) chega a insinuar que as noções erradas perpetuadas seriam consequência de um logocentrismo, pois a documentação escrita era tida como erudita porque era baseada em textos, “*única fonte válida aos olhos dos letrados, mesmo que esses textos fossem inspirados por escritos anteriores incorretos e até contrários à verdade*”.

Ele apresenta uma boa quantidade de erros sobre os cultos que vêm sendo repetidos ao longo do tempo. Estes, apontados em vários autores, são problemas estruturais com o próprio entendimento da língua, problemas ideológicos, problemas relativos ao etnocentrismo exarcebado e ao diálogo com as pessoas dos cultos.

Ao citar o dualismo que um padre procura sobrepor a dois deuses do panteão iorubá, Verger afirma que isto é motivo de alegria para os futuros estruturalistas - os quais não deve ter em alta conta. Ele está antecipando o assunto principal: os escritos de J. Elbein dos Santos. O trecho em que entra sua crítica ao *Os Nagô e a Morte* intitula-se *Os Danos do Estruturalismo Mal Utilizado*. Então, Verger explica que esses “autores antigos equivocados” teriam servido de fundamento para “*dissertações sobre sistemas teogônicos habilmente estruturados e ornados com enfeites psicológicos e genéticos sofisticados*”(op. cit.: 7). Por fim, sua argumentação afirma que as concepções expostas por J. Elbein dos Santos são pessoais e não científicas.

O cerne da polêmica gira em torno de uma discordância em relação a dois deuses que para ela formam um casal criador de caráter dualista e para ele um par antagônico,

⁸⁹ Palavra utilizada Por J. Elbein dos Santos (1993).

deuses masculinos criadores assimilados a antigos heróis fundadores. Nessa delicada questão, Verger já toca no seu *Notas...* no capítulo dedicado a Oxalá, onde se mostra inclinado a acreditar que a interpretação exógena de fatores sincréticos que ocorreram na própria costa africana causou a confusão de sexos (cf. Verger 1999: 437-438). Por causa dessa questão de gêneros, parte-se para os ataques pessoais. Em seu artigo, Verger ainda arremata, sobre essa questão controversa dos deuses, que se a crença nesses orixás específicos como casal criador chegou até o Brasil, não foi pela memória dos escravos transportados, mas por obras escritas que divulgaram essa concepção errônea.

Ele critica também os métodos de entrevista utilizados pela pesquisadora, a quem acusa de tentar adaptar os fatos às suas idéias, induzindo as respostas que quer ouvir de seus informantes, como foi colocado em outro texto (Verger 1997: 21): *“Nessa pesquisa da definição do deus supremo, como em muitas outras sobre o assunto, cria-se geralmente uma situação inoportuna entre o pesquisador e a pessoa interrogada. Esta última pega rapidamente o sentido do pensamento do primeiro e, benevolmente, dá respostas que se ajustam à hipótese da pesquisa. Mesmo se o informante não alterar voluntariamente os fatos, tentará ao menos exprimir-se em termos compreensíveis ao seu interlocutor, resultando daí grande satisfação para este último e enorme prejuízo para a verdade.”*. E justifica-se (Verger 1982 b: 8): *“É verdade que no meu caso as informações eram espontâneas, porque eu não pretendia com essas histórias provar quaisquer teorias pré-estabelecidas”*. Com uma só cartada Verger defende a excelência de seu método, a autenticidade de seus relatos e a ausência de teorização torna-se vantajosa ou mesmo um controle prévio de suas inclinações, já que vai a campo para se impregnar de seu objeto e não moldá-lo a seu espírito. Tal metodologia guarda grandes semelhanças com a atividade fotográfica.

J. Elbein dos Santos defende-se, com mais emoção, enquanto Verger restringe-se a criticar seu texto, colocando qualquer menção pessoal, se é que existe, quase imperceptível. Nessa defesa, refere-se ao que acredita ser a fraqueza do fotógrafo (Santos 1982: 12): *“Dinâmica, processo, contradições, dialética, propulsão, não parecem ser conceitos fáceis de aceitar para alguns etnógrafos. Isso não é gratuito. Há uma evidente coerência. Para colecionadores meticolosos, o ethos de um povo é visto em planos, é atemporal”*. Planos atemporais nos evocam as imagens de Verger, a quem se pode atribuir também as

características do colecionador metuculoso de imagens do *ethos*. E, porque se além aos fatos, segundo J. Elbein dos Santos (op. cit.: 13): “A sua manipulação da noção de “probidade” apóia tergiversações propositais, limitações pessoais e metodológicas legitimadas por uma auto-atribuída e imobilizante “exatidão factual” esvaziada de conteúdos filosóficos”.

Contudo, essa resposta no plano ideológico só faz ressaltar o posicionamento dos dois pesquisadores com relação a antigos problemas discutidos em ciências sociais que estão intimamente ligados à nossa problemática. Sabemos que antropologia não se faz só com os fatos, mas com sua interpretação e inserção num todo. Para J. Elbein dos Santos o zelo científico de Verger se traduz numa dificuldade de perceber o nível simbólico do material factual, o nível em que ela acredita ser possível analisar o significado de textos e de ações.

Porém, sabemos que as coisas não se passam precisamente deste modo. Verger faz etnografia, e se levarmos em conta a proposição de Geertz (1989: 26) de que “a linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo é tão intracável na análise cultural como é na pintura”, podemos considerar o posicionamento de Verger não como uma dificuldade ou limitação pessoal, mas como uma escolha deliberada que prefere ater-se a uma interpretação menos desprendida do conteúdo simbólico imediato da cultura em questão. Essa escolha é a fotografia. De modo algum nos parece atemporal e paralisadora, ou melhor, é tão atemporal quanto um texto, porque não podemos admitir que não leva em consideração a dinamicidade do processo a que Verger se propõe investigar. Não se pode atribuir estaticidade a uma interpretação porque ela se faz através de imagens fotográficas, o que iria incorrer no mesmo equívoco de atribuir a não excelência de uma pesquisa científica ao meio em que ela se faz, como já foi discutido. A abordagem do processo está nos dísticos, na análise comparativa, caminho que Elbein dos Santos também percorre com sua análise, para elaborar um complexo sistema da religião nagô.

Ademais, Verger não ignora a dinamicidade do processo, preocupa-se com isso, quando já considera as diversas facetas – contraditórias - da questão do casal criador a partir da própria África e da interpretação do Ocidente, considerando a versão de Ifé, mais no interior, a versão de Oió, diferente da primeira e provavelmente mais recente, e a versão que corria mais próxima ao litoral, que o Ocidente teria conhecido primeiramente. Apenas

endossa a versão que acredita ser a mais antiga e que escutou no próprio interior da África Ocidental. A discordância está no fato de que Elbein dos Santos baseou-se na versão que chegou ao Brasil, e que se perpetuou na tradição dos cultos aqui, para construir seu sistema. Porque ela admite ter uma visão de dentro, mas de dentro da tradição afro-brasileira, embora tenha ido confirmá-la em suas origens na África. O assunto é complexo, mas na sua complexidade identificamos as escolhas primordiais de cada um, que levam às divergências posteriores. Talvez o que incomodasse Verger fosse a absolutização de uma versão, à qual tentaria contrapor outra. A sua versão seria a mais legítima por critérios de antiguidade, a de Elbein dos Santos o seria por causa do presente. Mas a absolutização também não é uma forma de estratificação e imobilização, mesmo que em nome de uma dinamicidade em que se construiu a presente versão no Brasil?

A defesa de J. Elbein dos Santos a leva a algumas acusações graves. Coloca-se como uma defesa das comunidades afro-brasileiras perante o resíduo colonial⁹⁰ – de Verger não declaradamente (Santos 1982: 13): *“Em outras palavras, apreender os elementos e os valores ‘desde dentro’, numa convivência iniciática no seio das comunidades e ao mesmo tempo poder abstrair dessa realidade empírica as relações de conjunto, seus significados simbólicos, numa abstração consciente ‘desde fora’, permitiria uma visão integradora, uma proposta epistemológica que, por mais heurística que possa ser, admite um ‘outro’, um sujeito, uma gestalt básica, um alter coerente e ‘inteiro’”*. Ou seja, por mais heurística que seja sua análise, seu valor subjaz na admissão do “outro” que é o afro-brasileiro. Como se a crítica à análise individual da pesquisadora fosse uma crítica à voz da discriminada comunidade afro-brasileira, como se a não concordância com o sistema elaborado pela pesquisadora fosse uma negação da complexidade da teologia nagô, tomando-a por primitiva, em suma, como se tudo fosse uma “projeção ideológica” colonialista de Verger. A posição de Verger implicaria em imputar ao negro a incapacidade de *“transcender o empírico refletindo sobre sua natureza profunda”* (op. cit.: 13).

No entanto, Verger simplesmente faz críticas pontuais a um trabalho científico. Talvez pontue a incapacidade de se realizar uma reflexão finalizada e única sobre a natureza profunda dos rituais nagôs, mas esta fica relacionada ao exercício científico da

⁹⁰ Incrivelmente, os autores que realizam um debate tão acalorado sobre este tema são, ambos, estrangeiros.

abstração. Esse posicionamento vem de uma valorização de outras formas de conhecimento e não da crença etnocêntrica na incapacidade de acesso dos nagô ao saber ocidental. Pelo contrário, Verger sempre criticou o saber acadêmico nos moldes da ciência ocidental como a única forma legítima de saber, como nos descreve Nestor Ogoulola⁹¹, sobre as palavras que proferiu durante um encontro de religiões tradicionais na África: *“Si je tenais à mettre en évidence ce que font les africains avant la pénétration européenne c’est pour dire que les africains aussi ont leur science avant l’arrivée des européens. Je faisais ça c’est pour démontrer aussi aux brésiliens, des africains qu’on a amenés vers l’Amérique, ce nouveau monde, que leurs ancêtres ont une science avant l’arrivée des européens. Comment voulez-vous que depuis quatre cents ans ces messieurs envoyés là ont pu garder jalousement ce culture? Donc c’est pour vous dire que c’est très important. Il a une moutarde là⁹², mais c’est au prix des bâtons, on leur a dit ne faites plus ça, mais pourtant les gens ils le font en cachette, ils l’ont gardé c’est pour vous dire que c’est sérieux ce qu’ils font.”*. Pode-se acrescentar a essa afirmação (Verger 1992 b: 36): *“é necessário não perder de vista que reina uma grande incompreensão entre os que seguem uma religião de salvação, e os que praticam a religião dos orixás baseada na concepção do axé, força vital, energia, força fundamental de todas as coisas, cuja abordagem e utilização é mais científica que sentimental”*.

A produção fotográfica em Pierre F. Verger

Paralela ao percurso científico está a produção das fotografias de caráter etnográfico de Pierre Verger. Algumas pinceladas sobre o assunto foram dadas nas seções anteriores. O instrumento de trabalho e de relato que ele utiliza com grande habilidade é uma determinação prévia da natureza de suas imagens e de como nelas o significado das cenas irá expressar-se.

Verger trabalha, inicialmente, com a câmara Rolleiflex e com as condições que se apresentam no local e no instante em que a ocasião para fotografar se torna propícia. Ele explica seu momento de fotografar (Verger 1993: 5): *“Quand je prends des photos, ce n’est pas moi qui photographie, c’est quelque chose en moi qui appuie sur le déclencheur*

⁹¹ Entrevista com Nestor Ogoulola em 14/04/98 realizada por Milton Guran

sans que je décide vraiment. Je ne cherche pas à faire un beau cadrage; la place des gens et des choses apparaît évidente dans le viseur". Garrigues faz um comentário à espontaneidade das pessoas por ele fotografadas e Verger (1991: 167) responde, revelando também um pouco de estratégia na sua atividade "inconsciente": "*Il faut être patient et discret pour que les gens restent naturels, et s'efforcer d'éviter qu'ils se rendent compte du moment où ils sont photographiés, bien que le travail avec un Rolleiflex soit particulièrement ostensible*". A partir de 1956, Verger já trabalha com aparelhos Leica e Nikon, que seu intérprete carrega numa bolsa⁹³. Mas as fotos que retratam o período que nos interessa – das publicações anteriormente discutidas – foram, provavelmente, realizadas entre 1947 e 1954. Mesmo ostentando uma Rolleiflex, Verger ainda afirma (Verger 1995 b: 34): "*Só faço (retratos) com a condição de que a pessoa não saiba que estou fotografando. Não me interessa quando a pessoa faz caras*"⁹⁴. Ele se interessa pelas expressões autênticas e espontâneas.

O momento da revelação é assim definido (Verger 1993: 5): "*Puis, le déclic laisse la photo en suspens, elle n'existera que longtemps après, au laboratoire: le moment de sa véritable naissance*". Verger utiliza o negativo preto-e-branco, formato 6X6 (para Rolleiflex) ou formato 24X36 (Nikon, Leica). Ele trabalha com os filmes mais sensíveis da época. A objetiva utilizada é a de tipo normal, próxima da perspectiva do olho humano e perfeita para o tipo de trabalho que deseja levar a cabo. Seu equipamento corresponde à simplicidade que se faz necessária para um registro fidedigno dos gestos e feições, artefatos e objetos de culto e que também é importante no caso de falta de recursos técnicos para o trabalho com a imagem fotográfica. Verger é obrigado a adaptar-se à iluminação natural do ambiente em que está e precisa ter facilidade de deslocamento com o aparelho: simplicidade aliada à versatilidade. Tudo isto também ajuda no contato e no estabelecimento de diálogo com os que irão ser retratados (Verger 1993: 6): "*Ce n'est pas nous qui choisissons, ce sont eux qui vous choisissent*". Ele próprio desconfia da sofisticação de aparelhos com que alguns antropólogos chegam munidos para pesquisar as relações raciais no Brasil em 1950 (Le Bouler 1994: 111): "*les trois anthropologues sont*

⁹² Expressão idiomática utilizada por Ogoulola, cujo sentido pode aproximar-se de "molecagem".

⁹³ Entrevista com Nordichao Bachalou em 01/05/98 realizada por Milton Guran.

⁹⁴ Verger está se referindo a caras estudadas e poses muito afetadas. Grande parte de sua obra caracteriza-se por retratos com olhar direto sobre a câmara.

sur les terrains... assez furieusement nantis, semble-t-il, d'appareils photographiques, de cellules photo-électriques, d'écrans et de pare-soleil perfectionnés"

Na África, onde revela e também amplia grande parte de suas fotos, as condições são precárias e Verger não tem muitas escolhas. Quando Métraux vai visitá-lo, é prevenido para que leve filmes, que quase não se encontram por lá (cf. Le Bouler 1994:156). Ele utiliza filmes em rolo (que pode carregar como estoque), um processo de revelação artesanal e amplia suas imagens com a própria luz do dia, através de um aparelho fotográfico de fole (cf. Guran 1998 b). Por esta informação, sabemos que Verger tinha, ao menos, um retorno rápido de suas imagens, e maior oportunidade de constante reelaboração de seu trabalho fotográfico. O resultado, tecnicamente, nem sempre é o melhor (Verger 1954: 468): *"Je reconnais volontiers que j'ai souvent négligé le côté esthétique au profit de la spontanéité des expressions et des scènes à capter; quant à la qualité photographique, elle a souffert de l'obligation où j'étais de développer dans des conditions climatologiques et techniques défavorables"*.

Não há qualquer sistematização, como a que podemos encontrar no trabalho de Mead e Bateson (1942). Embora predomine a ausência de datas e contextualização minuciosa, há casos, como o das fotos em poder de Bachalou, que foi seu intérprete e assistente, de imagens ampliadas identificadas com a data do ano e a numeração do negativo. Os negativos, hoje acessíveis pela Fundação Pierre Verger, são reconhecidos pelos lugares e pessoas que as imagens registram, podendo então as datas serem atribuídas de maneira aproximada. Nas publicações, temos os locais e cerimônias discriminados na maioria das vezes.

A abordagem de Verger das pessoas que fotografa parece ser sempre muito discreta. Verger lida com dois tipos de situação: cerimônias públicas e rituais de caráter privado. No Brasil, ele procurou adquirir a confiança das pessoas (Rego 1993): *"De certa feita um gaiato se dizendo muito influente numa casa importante e tradicional⁹⁵, mandou que fosse lá e fotografasse o que quisesse, com a sua autorização. Resultado, Verger não foi bem recebido e não conseguiu passar da soleira da porta para dentro e foi até empurrado. Por outro lado, outras casas já lhe davam acesso a locais onde mesmo velhos adeptos não passavam por perto"*.

⁹⁵ Provavelmente o terreiro do Gantois, famoso por ter sido dirigido por Mãe Menininha.

Embora indesejável em alguns momentos religiosos, a fotografia também auxiliou na comunicação com seus interlocutores ao serem abordados (Verger 1954: 434, 468): “*Au cours de mes recherches, la photographie, mon instrument de travail, se révéla comme une aide précieuse, et constitua un moyen de communiquer irremplaçable avec ceux chez qui j’allais faire des enquêtes. Les épreuves des photographies prises au Brésil au cours de certaines cérémonies, montrées en Afrique, créaient immédiatement des rapports cordiaux et établissaient un climat d’intérêt et de sympathie indispensable à la poursuite de mes travaux. En substituant l’expression verbale de la pensée par le document photographique, la représentation visuelle prenait la force d’un langage parfaitement compréhensible à tous et assimilable par tous. Mieux que des discours abstraits, la photo permettait de montrer aux Africains que leurs cousins du Brésil dont ils ignoraient point qu’ils étaient partis en captivité au loin, et n’avaient jamais entendu parler, témoignaient toujours d’une grande fidélité aux croyances de leurs aïeux. Le Dahoméen, le Nigérien voyaient que les objets symboliques utilisés pour les cultes , ainsi que le déroulement de certaines cérémonies leur étaient très proches. D’aucuns étaient convaincus que les photos avaient été prises dans un village voisin, et il fallait leur faire remarquer, sur les épreuves, la présence de certains types métis de couleur claire, et que les vêtements portés étaient différents*” E Verger continua, explicando o efeito que ocorria do outro lado (op. cit.): “*Au retour au Brésil, les photos d’Afrique offraient à la vue de mes amis descendants d’Africains des aspects de la terre de leurs aïeux dont ils avaient tant entendu parler les anciens. Là également des ressemblances étaient trouvées à certains visages et divers détails leur métaient en évidence que le rituel adopté dans leurs cérémonies était resté fidèle à celui de la terre d’origine*”.

É descrito , dessa forma , um processo de entrevista projetiva, que se antecipa às definições de Collier Jr. (1973, 1975). A fotografia é um instrumento, uma ajuda, um meio de comunicar. Esse trecho nos revela que Verger apresentava as cerimônias do Brasil aos africanos em seu desenrolar, que ele confirmava semelhanças através das fotos e apontava diferenças – as vestimentas, a cor da pele. Ao mesmo tempo, no Brasil, a imagem legitimava o que até então se preservava através da oralidade. Assim (Verger op. cit.): “*la photographie prenait une valeur incomparable d’échange, et contribuait à renouer une*

chalereuse trame de sentiments communs entre les membres d'un même groupement humain dispersés par les circonstances entre deux continents".

Conhecendo a obra de Verger, com o acréscimo dessas informações, concluímos que a fotografia está em todas as fases de pesquisa, tanto para descobrir como para contar. Ela também é projetiva em relação ao pesquisador (Verger 1991: 168) : *"Je me souviens de 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"*. As fotografias seriam um suporte à memória do pesquisador, que afirma (Verger 1993:6): *"Photographier c'est me fabriquer des souvenirs"*.

Um outro aspecto permeia a produção fotográfica de Verger: a parceria criada com A. Métraux. Quando Métraux estivesse presente, como ocorre com alguns registros fotográficos publicados posteriormente nas principais obras científicas de Verger, este teria maior liberdade de ação fotográfica, embora saibamos que tinha bastante conhecimento do que ocorria, mas que Métraux podia anotá-lo com detalhes. Nesse caso, Métraux, menos comprometido com reservas em relação aos rituais, provavelmente mudava a dinâmica de interação. O mais curioso é que Garrigues, ciente de que os dois fotografaram juntos no Haiti, campo mais especificamente relacionado com Métraux, sugere que Métraux possa ter "dirigido" as fotos de Verger, o que Verger nega prontamente (cf. Verger 1991: 170). No entanto, mesmo qualquer indicação de foto por outro, se tivesse ocorrido, não modificaria o caráter intrínseco do olhar do fotógrafo sobre a imagem, um olhar etnográfico, segundo o próprio Métraux (Verger 1991: 171): *"Quand Métraux regardait mes photos, vu sa formation, il leur trouvait des qualités ethnographiques, ce qui m'a influencé et m'a dirigé vers des activités baptisés de ce nom"*.

No entanto, nessas atividades, se a fotografia ampliava a comunicação estabelecida, ela também podia tornar-se muito invasiva e provocar fechamento, mesmo que não fosse pretensamente sensacionalista (Verger 1991: 177): *"En effet mes photos de Candomblé n'ont pas été faites au chiqué avec un caractère sensationliste"*. Tratava-se da intimidade de rituais de caráter privado que, embora Verger não os chamasse secretos, estavam relacionados ao mistério, à não revelação do que se passava no espaço sagrado.

No Brasil, Verger chegou a ser expulso de algumas cerimônias, em outros lugares foi acolhido, posteriormente ganhou maior confiança. A relação de Verger com o segredo é uma relação complicada, por ser, ao mesmo tempo, a de participante e cientista. Verger argumenta que nunca traiu a confiança de seus amigos de Salvador (Verger 1999: 14, n.4): “*essa confiança não foi traída nas linhas que se seguem; falando com toda franqueza, não poderia ter sido diferente. A mesma descrição foi mantida obrigatoriamente em relação a certos fatos observados na África*”. Monod (Verger op. cit., Prefácio) refere-se a essa confiança adquirida como condição “*excepcionalmente favorável*” e como consequência de um “*dom de simpatia humana*” que permitiria abrir passagem, o que, como vimos, a fotografia facilitou. Essa conduta se reflete, em parte, quando Verger troca de editora para publicação do *Dieux d’Afrique* (Le Bouler 1994: 179, n. 2): “*La maquette devrait être amputée de quelques photos dont le caractère pouvait ne pas être approuvé par mes amis ‘féticheurs’*”, o que a primeira editora insistia em não fazer.

Este zelo pelas imagens dos rituais mais reservados no Brasil e por causa dos amigos daqui não era, entretanto, tão rigoroso como gostariam os sacerdotes mais cuidadosos. *Dieux d’Afrique* (primeira edição 1954) traz em suas imagens afro-brasileiros incorporados, o que já é interdito por muitos lugares de culto, como o próprio *Opô Afonjá*, ao qual Verger pertencia. Segundo Iyá Stella,⁹⁶ a atividade de registro neste local: “*ele nunca propôs. Se pensou, nunca propôs, ficou para ele. E Mãe Senhora, com tudo que gostava dele, jamais ia consentir*”⁹⁷. *Dieux d’Afrique*, que não foi publicado no Brasil, também traz imagens de iaôs afro-brasileiros⁹⁸, a cabeça nua pintada com pontos brancos. O ritual de feitura de um iaô – a iniciação no candomblé – é um dos mais bem guardados por nossos sacerdotes. Curiosamente, na versão brasileira, posterior, *Orixás* (primeira edição 1981), não temos estas cenas incluídas, apenas uma foto diferente de um iaô afro-brasileiro nessas condições (foto 195, sem precisar o lugar), mas temos uma foto de feitura no Brasil, com detalhes sanguinolentos (fotos 14 e 15, sem discriminar o local). Em *Dieux d’Afrique*, esse tipo de representação ficava apenas a cargo da parte africana. Os amigos

⁹⁶ Entrevista realizada em Salvador, em 11/05/98.

⁹⁷ Em Le Bouler (1994: 29) temos o frontispício de uma pequena casa, com o machado de Xangô, o pilão e um crânio pintados e os dizeres *Ilê Êgun*. A legenda: *Lieu où se rend le culte des ancêtres, terreiro de Senhora, Bahia, Brésil*. Logo em frente, um rapaz corre com um latão de água e a porta está aberta. Entrevê-se duas figuras dentro do recinto.

⁹⁸ Verger 1995, fotos 38, 41, 42, 114, Bahia e Recife.

brasileiros, à época, provavelmente não apreciavam estas exposições, se é que tinham acesso a elas (edição francesa), mas talvez o caráter de novidade e o desconhecimento os abrandasse. Ainda assim, de acordo com Mãe Stella, os antigos eram mais ciosos dos segredos religiosos. Em 1998, isso continua prevalecendo nas casas de tradição, cujo aumento gradativo de consciência sobre o significado da atividade fotográfica durante os cultos as coloca ainda mais na defensiva. Segundo Iyá Stella, ao comentar algumas revelações feitas pelas imagens fotográficas: “o maior pecado é de quem consentiu. Esse, para mim, não tem classificação”. A referência não é só às imagens brasileiras, como também às africanas – “o africano também contribuiu muito para a abertura dessa coisa no mundo”⁹⁹.

A seqüência polêmica de cerimônia com sangue registrada no Brasil é comentada por Verger em sua entrevista (Verger 1991: 175-7): “*J’ai fait des photos de Candomblé surtout pendant le temps où je n’étais pas initié. En Afrique, j’ai pu en faire aussi. Mais au Brésil, je n’ai presque plus fait de photos à partir du moment où j’ai été initié. J’en ai fait quelques-unes lorsqu’on me demandait d’en faire*”. E continua, ao comentarem sobre a foto em que o iniciando suga o sangue de uma cabeça de carneiro decepada: “*j’aurais voulu la publier, à l’envers, et uniquement le détail. L’oeil... Je ne l’ai pas fait, par scrupule parce qu’en principe, c’est le genre de photos qui pouvait choquer mes amis. (...) J’ai attendu très longtemps avant de la publier. C’est pour cela que à l’époque, j’en ai voulu à Métraux de l’avoir communiquée à Bataille, et qu’ils l’aient publiée*¹⁰⁰. (...) *Et puis, comme des photos du même genre ont été publiées par d’autres photographes, j’ai fini par me décider de publier à mon tour ce qui avait déjà été vu*”. Este trecho nos explica a presença das imagens em Orixás.

As fotos que causaram tanta confusão, no entanto, foram tiradas, segundo Verger (1991: 176), com a permissão do pai-de-santo do lugar em questão, que era de Recife e se chamava Pai Cosme, no intento de provar aos baianos, ainda segundo a opinião de Verger, que ele era capaz de realizar, assim como os baianos, o mesmo tipo de ritual (op.cit: 176):

⁹⁹ Para Iyá Stella, Carybé, que foi muito amigo de Verger, era um “homem do santo” (da religião), enquanto Verger era sobretudo um fotógrafo. Embora também pintasse iaôs (iniciandas), Carybé não mostrava nada além. Stella frisa a questão da atividade da pintura ser diferenciada da fotográfica. O que leva a concluir que, mesmo de forma não totalmente articulada, os sacerdotes sentem o caráter indicial da imagem fotográfica como ameaçador ao sagrado, como algo revelador que pode fazer perder o encanto, o mistério, a força.

“Pae Cosme a été un de mes principaux informateurs lors de mon arrivée à Bahia et m’avait communiqué notes et documents rédigés par lui”.

Segundo Guran a propósito do conjunto de negativos em poder da Fundação Pierre Verger (1998 c: 2): *“No que toca à África, vale notar que o que figura no acervo, afora uma ou outra exceção, são fotos de cerimônias públicas, ocorridas em espaços públicos. Embora seja necessária uma avaliação mais acurada por parte de um especialista na matéria, nada do que se encontra no arquivo parece tratar de aspectos mais privados ou secretos dos cultos religiosos na África. Este fato nos leva a crer que o próprio Verger fez uma triagem na sua produção, determinando o que deveria ser divulgado, já que as informações colhidas junto aos seus antigos intérpretes e colaboradores africanos nos dão conta de que ele efetivamente teve acesso a cerimônias internas dos “couvents”, onde compareceu munido de equipamento e sozinho, sem a companhia de intérprete. De memória, posso citar um exemplo de assunto efetivamente fotografado por Verger e ausente do acervo, o da Yalorixá que o iniciou ao culto de Xangô. Ao visitar o seu “couvent”, em Saketé (Benin), encontrei um retrato seu executado por Verger. Pois este retrato, ou qualquer outra foto deste “couvent”, não consta do acervo atualmente disponível na Fundação”.*

Além de reprovado por sua revelação dos segredos na tradição brasileira, Verger, no caso da África, teria visto e registrado outras coisas, talvez bem mais secretas. O público na África revelaria o que havia se tornado mais reservado no Brasil. O “privado” na África teria sido registrado? Por essas lacunas, não podemos saber como eram as relações de retorno das fotos aos sujeitos fotografados. Há apenas um retorno explícito, o do intercâmbio África-Brasil, quando Verger explica as reações das pessoas diante das fotos. Em outros casos, temos algumas indicações. Nordichao Bachalou mantém uma coleção de fotos de Verger de cerimônias públicas de caráter folclórico feitas na África (Guran 1998 b). Angela Lühning¹⁰¹ acredita que Verger tenha jogado fora algumas fotos e tenha doado outras – que a Fundação tem procurado. Arlete Soares¹⁰² menciona a perda de imagens por causa de uma certa desorganização. A falta de uma sistematização maior torna o caminho

¹⁰⁰ As fotos, às quais Métraux tinha acesso em Paris, por permissão do próprio Verger, foram publicadas em *L'Érotisme* de Georges Bataille em 1957, Éd. De Minuit.

¹⁰¹ Entrevista em 10/05/98, Salvador.

¹⁰² Conversa informal em maio de 98, Salvador.

das fotos nebuloso. A única certeza é sobre o que se encontra no acervo disponível, um grande retorno à comunidade baiana e de pesquisadores.

De uma maneira geral, apesar da câmara ou por causa dela, Verger se dá bem com seus informantes. No Benim parece ser respeitado. Em Ixedé, durante o período de reclusão iniciatório, segundo Guran (1998 b: 4): *“Os mais velhos dizem que Verger era aceito por todos por ser muito educado. Ele comia a comida da terra e conhecia as saudações de todos os orixás, além de estar sempre disposto a conversar e compartilhar seus bens”*. O Chefe Supremo dos Cultos Vodum no Benim, Daagbo Honoun de Uidá, mantém um retrato seu na sua sala de culto, ao lado de seu trono (cf. Guran 1999). Verger (1991: 174) define a relação deste modo: *“J’étais donc dans une position d’amitié avec eux, ce qui n’arrive pas forcément quand il s’agit d’européens anthropologues car ceux-ci, généralement, viennent pour poser des questions et noter des informations. Ce qui m’intéressait, c’était de vivre avec les gens en Afrique, pour pouvoir raconter ce que j’avais pu observer à mes amis du Brésil”*. Uma observação participante radical, mas que se mantinha dentro e fora ao mesmo tempo, quando priorizava o Brasil como a cultura elegida pelo coração.

Verger declara em sua última entrevista, cuja edição foi apresentada em *Mensageiro Entre Dois Mundos*: *“Na África vivi entre eles sem nunca perguntar qualquer coisa. Convivi com a gente como se fosse uma coisa natural. (...) Eu sabia me comportar e não perguntava: por que é que você faz isso? É onde você mostra sua ignorância. Você pergunta coisas que não têm significado algum. Tem muitas coisas que fazemos e não sabemos por quê. Vem um estrangeiro e nos pergunta: por que ele faz isso? Você não sabe, nunca pensou. A gente fica boquiaberto”*. Essas palavras demonstram como devia ser a convivência com informantes daquela cultura, numa paciente descoberta de seu modo de ser. Também traz as noções de familiaridade e estranhamento, de como o estrangeiro pode levar a um questionamento e maior entendimento da própria cultura de origem.

Além das imagens, Verger também fazia incursões no campo do segredo através da informação escrita. É o que nos informa o alemão H. Fichte em seu relato sobre a sacerdotisa Giselle Binon-Cossard, citado por Gonçalves da Silva (1995: 248): *“Pierre e eu éramos muito amigos. Ele me ensinou a fazer adivinhações jogando os cauris. Ganhei dele o caderno de uma certa Agripina, do Opô Afonjá, que trazia uma quantidade muito grande de coisas, canções, lendas. Ele o havia ganho de Senhora. Tenho o xerox em meu terreiro.*

*Pierre disse-me que eu herdaria todas as suas anotações sobre plantas. Mas isso não quer dizer que as anotações não serão roubadas por outros estudiosos quando ele morrer, antes que eu viaje do Rio a Salvador*¹⁰³. Interessante notar que os estudiosos temiam exatamente a mesma coisa. Darcy Ribeiro alegava, logo após a morte de Verger: “*O governador Paulo Souto precisará por as mãos sobre os arquivos deixados por Pierre Verger, que são indispensáveis aos estudos sobre o estado. Não podem deixar que os levem para fora do país nem tampouco sentar em cima, deixando que o cupim tome conta*”¹⁰⁴.

Isso tudo demonstra que Verger encontrava-se no limiar entre o segredo e o conhecimento, religião e ciência, o que permeava completamente suas relações e as suas revelações. Por um lado, queria preservar o que deveria ficar oculto, por outro queria registrá-lo para a posterioridade, para a própria preservação da cultura iorubá – e esse modelo calcado no mistério também seria algo a se preservar da banalidade que grassa atualmente.

Potência de afirmação étnica

O exemplo mais elaborado do estilo fotográfico que Verger construiu durante sua vida está no livro *Le Messenger* publicado em 1993. Ali encontramos, nas 200 fotografias feitas entre 1932 e 1962¹⁰⁵, as temáticas que se perpetuam e as formas de composição preferidas em suas imagens, questões de conteúdo e questões formais condicionadas aos aspectos já abordados na seção anterior. Para quem examinou o acervo completo, cerca de 65.000 negativos, além do bloco de imagens dos cultos religiosos afro-brasileiros, há uma repetição de outros assuntos abordados (Pivin & Saint Léon, que editaram *Le Messenger*; Guran 1998 c): festas, *foules dansantes*, mercados, portos, ruas, praias, retratos.

Segundo Guran (1998c), a impressão que fica do exame do conjunto de sua obra é a de que Verger estabeleceu “*um diálogo plástico-fotográfico com a realidade exterior*” quando encontrou-se com a cultura africana. Outra característica seria o retrato como “*de*

¹⁰³ Fichte, H. *Etnopoesia. Antropologia Poética das Religiões Afro-Americanas*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 70. O relato vem em forma de poesia.

¹⁰⁴ Jornal do Brasil 13/02/96: *O Legado de Verger*.

¹⁰⁵ Escolhidas e organizadas com a supervisão de Verger.

longe o ponto alto da expressão pessoal de Verger” e “embora no princípio de sua atividade fotográfica ele privilegiasse os instantes em que o modelo não estava olhando para a câmara, a partir de um determinado momento – parece-nos que justamente o de contato com a cultura africana – suas fotos passam a expressar sobretudo um diálogo entre fotografado e fotógrafo, tornando-se, então, a verdadeira expressão de um jogo de profilmia provocado e trabalhado por Verger enquanto autor”(Guran 1998 c). Nos retratos, temos a definição do que Verger traz até o leitor de suas fotos (op. cit.): “para essas pessoas, cujo olhar chega até nós nas fotos de Verger, o fotógrafo foi o instrumento que lhes permitiu, por uma fração de segundo, o exercício pleno do ato de viver”.

O exercício pleno do ato de viver poderia ser traduzido pelo poder afirmativo encontrado nessas representações de Verger cujos: “registros fotográficos, nos Estados Unidos, no Brasil, na África, redescobrem pelos quatro cantos do mundo um negro que deixa de ser uma figura do imaginário europeu¹⁰⁶, para adquirir toda a força de sua humanidade recalcada” (Montes 1998: 392). Para o olhar de Verger não haveria (op. cit.): “um negro genérico, mas homens e mulheres negros de carne e osso, com seus diferentes traços e características étnicas, e as diferentes marcas que sobre eles deixou sua incorporação forçada a uma civilização que só soube integrá-los sob o signo da inferioridade do primitivo ou reduzidos a coisas, na condição de escravos”.

A primeira conclusão a que se pode chegar, observando a obra fotográfica de Verger publicada e conhecendo o conjunto de sua produção, é a de que a escolha da simplicidade no preto e branco, na técnica e na abordagem contribuem para tornar as pessoas fotografadas mais próximas do próprio fotógrafo e de quem as observa através da foto, cujo efeito se traduz por certa vivacidade. Essa vivacidade, esse olhar trocado ameniza a carga do estranhamento, causado por costumes fora do padrão ocidental, desconstrói a fantasia e a possibilidade de um tratamento exótico do assunto e aproxima as identidades. Daí a retratação de um negro ou indígena de carne e osso.

Verger ama a gente comum (1995 b: 34): “Não me interessei muito por gente célebre. Quando cheguei aqui, me interessei pelos carregadores do porto, pelos que faziam capoeira”. Os fatos que lhe interessam são os cotidianos, propriamente o que pode definir uma cultura e aproximá-la de outra. Seu interesse pelo candomblé não destoia dessa escolha,

¹⁰⁶ Sobre esse olhar europeu cf. Kossoy & Carneiro (1994).

pois sabemos que essa religiosidade é parte do dia-a-dia baiano, enquanto na África o culto se mistura mais ainda com o espaço cotidiano. Mesmo nos períodos turbulentos ou na guerra, como nas fotos realizadas durante o conflito sino-japonês na região de Shangai em 1937¹⁰⁷, as imagens guardam o caráter de retratar a continuação da vida, apesar de condições excepcionais. Verger não procura o fato impressionante. Essa característica torna-se o fio condutor de sua obra, no registro de várias culturas.

Ao fotografar gente simples, Verger não se concentra sobre a dramaticidade da existência humana, mas destaca e sublinha a resistência aos percalços da vida no humor, na expressividade e na criatividade popular. Se fotografa o trabalho dos estivadores, não lhe interessa o processo tecnológico, o que priorizaria o ambiente em relação ao homem, nem mesmo as más condições visíveis em algumas ocasiões. O que transparece e transpira na imagem é a integridade daquele que se expôs, mestre de sua atividade, de alguma forma, dono da situação, que se afirma positivamente através do momento da ação captado.

Desta feita, os ambientes retratados não parecem, de modo algum, labirintos opressivos e sem saída. Neles estão homens que demonstram afinidade, conhecimento e domínio sobre seus territórios. Essa é a porção que Verger seleciona, a porção mágica que torna majestosos asiáticos em farrapos, pessoas executando trabalhos pesados, o cidadão comum que percorre a rua.

Quando o enquadramento se fecha sobre a face dessas pessoas, isto se expressa mais fortemente, pois elas ficam mais próximas e saem da relação com a amplidão que costuma caracterizar a ambiência das cenas de Verger, muito afeito ao ar livre e ao espaço público das cidades. Seus retratos privilegiam a expressão da face em primeiro plano e o fundo em *flo*, tradicionalmente, aumentando o impacto do rosto. Quando não encontramos um ar de sobriedade nas feições, nos deparamos com o deboche e o divertimento de homens soberanos de si próprios, cuja força emana do olhar.

Nas fotos de interação com o ambiente, é a dança da vida do corpo que se sobressai, através do gesto corporal que mostra a dança do caminhante ao passar, a marcha do fiel na procissão, a dança e a contorsão da luta de capoeira, assim como do pescador em luta com

¹⁰⁷ Verger retrata situações dramáticas como a de refugiados famintos nessa guerra *sui generis*, mas não consegue alcançar o território chinês como pretendia. De suas fotos, mesmo nas situações agudas, o olhar parece querer desvendar o que se passa no cotidiano da dor e da situação intrigante. Não é o olhar à procura do furo comovente, embora o fotógrafo estivesse fazendo essa tentativa.

o mar, dos trabalhadores braçais fazendo “acrobacias”, inconscientes de sua proeza. O ritmo do esforço dos músculos contraídos em corpos seminus contrapõe-se à descontração dos membros dos que se deixam apanhar, esquecidos de si mesmos, em contorsões relaxadas, por vezes adormecidos ao ar livre – privilégio tanto de baianos como dos cubanos e haitianos (unidos na africanidade) - e entregues ao arbítrio da câmara.

Ao registrar trabalho e lazer em comunidade, Verger sente-se atraído tanto pelo serviço pesado como pela sabedoria do gozo do ócio. Os momentos de criatividade, na resolução de problemas do dia-a-dia, inclusive os relacionados ao descanso e à diversão, reafirmam a idéia geral que a obra fotográfica segue, uma espécie de fé na autenticidade criadora de cada cultura. O merecido descanso, a escapulida que contorna os períodos de dureza sob sol a pino representam uma sabedoria popular e antiga, na África como nas Américas, esteio e fonte de resistência perante o cotidiano, por vezes opressor. Desde cedo, Verger pinça esse aspecto em cada lugar que comparece. O mesmo jogo de cintura baiano encontra-se nas fotos do Harlem dos anos 30, em que meninos negros, atentos e maliciosos, encaram a discriminação e o período de depressão.

O lazer popular também é contemplado pelas numerosas imagens de festas folclóricas sagradas e profanas e do comércio em torno delas. Folias ao ar livre mostram a alegria de lábios entreabertos emitindo um som que não se ouve, o ritmo das formas e volumes compoem-se como o ritmo dos batuques representados, dos *combites*¹⁰⁸ - mistura de trabalho pesado sustentado pela leveza do canto - das cantigas: confusão, burburinho, expansão. O hierático e o irreverente se mesclam, e o sagrado é invadido pelo profano, e o profano é essencialmente sagrado, pelas lentes de Verger.

Sendo assim, o mercado, outro tema recorrente, é como uma festa: imagens de pequenas aglomerações humanas distribuídas na paisagem e rodeadas de produtos agrícolas e artesanais confundem-se em planos gerais. Por vezes, Verger consegue captar raios de luz solar incidentes sobre o tumulto que fevilha, suavizando-o. Também lhe aprazem os vendedores ambulantes e suas quinquilharias, mambembes, acrobatas e lambe-lambes, típicos personagens de feira.

É impressionante a repetição de imagens de pessoas carregando coisas na cabeça, no meio da rua, de maneira inusitada - para aquele que não é baiano – ou na lida de seu

¹⁰⁸ Cantigas que fazem parte da tradição de jornadas coletivas de trabalho nos campos do Haiti.

serviço. O próprio Verger nos descreve o pitoresco das cenas da velha São Salvador (Verger 1980: 20): *“Nestas ruas era constante o desfile de pessoas que levavam toda sorte de coisas sobre a cabeça: flores naturais ou artificiais, mesas com os pés para cima, caixões, táboas, pilhas de caixas de sapatos ou de cestos, enquanto os manequins dos alfaiates, confinados em casa, passavam seu tempo olhando curiosamente pela janela”*. Tipicamente afro-baiano, o exercício de carregar coisas sobre a cabeça é valorizado como assunto por Verger onde quer que se encontre, seja entre as baianas com suas quartinhas para a lavagem do Bonfim, entre os estivadores com sacos pesados, entre pessoas carregando cordas, feixes de gravetos, sombrinhas incrementadas, dentre diversos locais. O que também se carrega na cabeça, mas como ornamento e cobertura – turbante, chapéu, penteado - fica sublinhado. Marcante, aliás, a presença da cobertura de cabeça em suas fotos. São vasos sagrados, véus de tecido ou feitos de fardos pesados, enfeites de penas, conchas, brincos, penteados elaborados, cabelos desgrenhados emoldurando o rosto, cabeças raspadas, pintadas e sacramentadas com pequenos cones, meneios e expressões captados que direcionam o olhar por sobre a cabeça, quando não é o olho de Verger que vai buscar este lugar no corpo humano. A cabeça humana é um dos pontos centrais de suas representações e a profusão de retratos que realizou só tende a confirmar isso. Mesmo sua memória trai a preferência visual pela cabeça, quando, por exemplo, se lembra do antigo Mercado Modelo (Verger 1980: 22) onde *“não faltavam carregadores capazes de dar a seus chapéus de feltro um toque de elegância de fazer morrer de inveja a mais sofisticada das modistas parisienses”*.

Apesar dessa concentração sobre essa parte da figura humana, o que poderia causar um fechamento no tratamento de cada imagem, Verger também sabe valorizar os corpos “dançando” nos grandes espaços. A nitidez, nesses casos, se estende em profundidade, quando o ambiente que circunda as figuras é também um aspecto da cultura, da atmosfera que emana daqueles indivíduos que encontra. Às vezes, velas de barcos ao fundo, nuvens definidas ou algum objeto plano de textura aparente colocam as figuras em evidência, o que pode ser uma parede mal-caiada, a paliçada de uma construção, fachadas com suas portas, janelas e portais, refletindo, emitindo – como no caso das iluminadas entradas noturnas chinesas – ou filtrando a luz, que também pode serpentear por entre arcos, pilastras, esquinas, formando áreas de sombra.

As sombras se abatem sobre as cenas, avolumando-as, desenhando-se no chão ou modelando-se sobre os corpos. Verger parece estar jogando constantemente com a dureza da luz tropical, que ele procura suavizar, sem esmaecer os contrastes. Usa a contraluz para destacar algum gesto significativo, traduzindo a intimidade tranquila dos momentos de encontro entre as pessoas de uma mesma comunidade, mas também para mostrar a obscuridade do trabalho de escavação, os malabarismos de um espetáculo tradicional, a acrobacia de homens que se aventuram pelas alturas, construindo, realizando interferências arquitetônicas, montados em estruturas aparentes, em linhas que reticulam a imagem.

Um equilíbrio é encontrado em suas imagens através da distribuição das figuras humanas no quadro – ele opta pelo equilíbrio, na maioria das vezes - dando a impressão de uma articulação entre as figuras, ou os pequenos grupos de figuras, ou ainda entre uma grande aglomeração. Em relação às figuras geométricas que esses agrupamentos formam, diante de um observador de olhar mais acurado, elas, de um lado ou de outro, equilibram seu peso e convergem para algum ponto a ser destacado: a ação que se executa, a luz que se esparrama, os olhares direcionados para fora do quadro. Há uma espécie de harmonia simétrica, porém dinâmica, apesar de Verger, na maioria das vezes, estar trabalhando com o formato 6X6, que tenderia a estabilizar as formas, levando a um equilíbrio estático calcado num ponto central.

Verger também “persegue” a despretensão em suas fotos, como em sua vida. Estes recursos formais são os que costumeiramente um fotógrafo procura utilizar para compensar o que a imagem plana não pode representar em completa analogia com o mundo visível como o faz nossa percepção: profundidade, volume, amplitude. Verger, trabalhando suas imagens desde os anos 30 até os anos 60, fez a escolha tradicional, optando por privilegiar seu assunto a desconstruir a “linguagem”. Algumas particularidades formais, como vimos, são também em função do assunto, para trazer ao observador homens comuns e sua força, sem projetar sobre o outro um olhar europeu e colonizador. Se frisa a simplicidade na técnica, ele o faz em quase todos os aspectos que se sobrepõem para formar suas imagens: nos temas abordados do cotidiano e da gente comum, nos recursos, que buscam cenas limpas e equilibradas e valorizam o homem e a expressão humana que está sendo representada, na espontaneidade com que busca captar o olhar das pessoas que, mais tardiamente, passa a encarar a câmera, revelando-se em sua plenitude de vida, como que

nos dizendo: “Estou aqui, embora eu seja diferente, tenho a mesma dignidade e importância que você, talvez tenha até mesmo mais força interior e sou a evidência de que é possível ter e manter essa força, apesar de todos os percalços, apesar de outros homens acreditarem que sou inferior”.

Essa atitude para com o outro, a qual insiste em buscar uma autenticidade resistente, está intimamente ligada com a escolha do universo africano em sua diáspora pelo mundo e do mundo afro-brasileiro, no qual mergulhou mais fundo. O grande peso de sua obra está no mundo negro, seja ele o islamizado, o dos cultos tradicionais ou o Novo Mundo. Ao aprofundar-se nos cultos transportados da África Ocidental para cá, Verger encontrou aquilo que suas imagens já antecipavam e procuravam, a crença na força de uma cultura antiga, tradicional, arcaica. Porque Verger não só dignifica o diferente, mas também aquele que seria acusado de atrasado, num período desenvolvimentista e de crença na aquisição de tecnologia e saber científico ocidental como a panacéia mundial.

Isso, talvez, o tenha levado a ser acusado de “coleccionador de planos” de um *ethos* que estaria querendo manter atemporal e preservado, imobilizado. Pela sua obra científica, entretanto, sabemos que realiza uma abordagem de um processo de transporte e de mudança, embora atenha-se ao que permanece fiel à tradição. Ele também chega a tocar (ver Verger 1987, fotos) no retorno da cultura já afro-brasileira, no século XIX, à África, levando consigo os ofícios aprendidos com o homem branco, o estilo arquitetônico barroco, as festas católicas da Bahia e toda uma cultura construída aqui, o que tem importante papel na inserção dessa parte da África no mundo ocidental moderno.¹⁰⁹

A mudança não está ausente de sua obra como um todo, assim como não o está de suas imagens, cuja dinamicidade, apesar de tender a estabilidade, torna o conjunto de cada cena menos passível de ser identificado como objeto inanimado e exótico a ser preservado num museu. Assim, suas imagens também dizem respeito a uma dimensão temporal. De modo algum, o resultado delas é pueril. Os homens não aparecem como simplórios e virtuosos tradicionais que preservam seu folclore, nem as sociedades tradicionais como o último reduto do bom selvagem¹¹⁰, embora Verger acredite nele¹¹¹. Há sempre uma

¹⁰⁹ Guran (1996) desenvolve esse aspecto posterior das relações afro-brasileiras.

¹¹⁰ A África de Verger não guarda essa inocência, principalmente por ser mostrada em todos seus aspectos, inclusive os de “violência” ritual.

¹¹¹ Sua grande admiração por Rousseau o fez apelidar seu gato de Jean Jacques.

atualidade, seja pelo ângulo em que o fotógrafo se posiciona, seja pelo que mostra. Simplesmente, essas tradições não estão distantes de nós, observadores. Ali estão as reações que temos diariamente, o olhar de angústia, o de sarcasmo, o esforço, a troca comercial e a balbúrdia das comemorações. Algumas reações humanas, apesar de nos encontrarmos cada vez mais enredados na sofisticação de sociedades complexas, continuam as mesmas. Isso vem mais fortemente quando nos deparamos com o estado de transe, quando está sendo abordada a inconsciência, parte intrínseca da personalidade humana. E como Verger nos aproxima do outro, essa imagem pode assustar ou fascinar¹¹², por nos descobrirmos parte dela.

Se a obra, num todo, nos traz a mudança superficial através do tempo e o que permanece em longa duração, as imagens, por vezes, buscam o “eterno”¹¹³ humano na força do olhar, na crença no arcaico. O homem em carne e osso, em seu pleno ato de viver é o homem arcaico, aquele que permanece e suporta. Quando Verger encontra a cultura africana, o que dá novo impulso à sua obra, ele encontra esse homem potente¹¹⁴. Ele o encontra nos ritos e nos cultos que o atraem rapidamente e neles aquilo que suas imagens já antecipam como principal valor humano (Verger 1994: 41): *“O candomblé é para mim muito interessante por ser uma religião de exaltação à personalidade das pessoas. Onde se pode ser verdadeiramente como se é, e não o que a sociedade¹¹⁵ pretende que o cidadão seja. (...) No candomblé a verdadeira natureza das pessoas pode ser expressa através da suposta possessão. Porque nesse momento pode-se ser verdadeiramente o que se é. Se uma pessoa de origem humilde, que tem um temperamento imperativo, que quer mandar, não pode fazê-lo socialmente, quando se transforma em Xangô ou Ogum, que são orixás muito poderosos, ele é o rei, ele é uma pessoa poderosa durante algum tempo”*.

O que faz Verger se não exaltar aqueles que fotografa? A força de vontade que perpassa pelas frentes que fotografa, sérias ou galhofeiras, seria uma faísca de sua

¹¹² Ver o depoimento de Garrigues sobre a foto que o impressionou (Verger 1991: 176).

¹¹³ Não nos cabe aqui discutir se há uma natureza humana inata e arquetípica, mas Verger abrange essas questões filosóficas e de personalidade.

¹¹⁴ O que nos remete a Nietzsche, que Verger cita ao abrir o seu *Dieux d’Afrique* (1995): *“Je ne pourrais croire qu’à un Dieu qui saurait danser... Maintenant je suis léger, maintenant je vole, maintenant je me vois au-dessous de moi, maintenant un Dieu danse en moi.*

¹¹⁵ Verger refere-se, ao que nos parece, à sociedade que conheceu na infância, tipicamente ocidental. Fazemos a ressalva que a sociedade africana também possui sua rigidez e papéis determinados, como a brasileira, embora o candomblé, no Brasil, possa suspender esses papéis por um certo tempo, enquanto se assume a personalidade de um deus.

verdadeira natureza. Algumas vezes, ela toma conta de todo corpo, como acontece com os incorporados pela divindade. Poderíamos dizer que Verger buscou a “divindade” em cada indivíduo e a revelou pelo seu exercício de fotografar. Por fim, terminou mostrando a divindade auto-revelada dos seguidores dos cultos afro-basileiros. O não-visível que conseguia projetar em suas imagens apresentou-se em toda sua visibilidade e fragilidade, o que prontamente captou, numa espécie de encontro mágico. Verger dedicou 50 anos a esse encontro e ao conhecimento da sabedoria arcaica da sociedade iorubá.

Apesar de nunca ter sido tomado pelo transe¹¹⁶ que tantas vezes mostrou em suas imagens, mesmo sendo iniciado – como afirma (Verger 1995 b: 32): “*Por isso nunca me deixei entrar em transe*” - fotografar para Verger era como um transe em milésimos de segundos, um ato inconsciente, durante o qual estaria liberto de sua razão e condicionamentos, uma espécie de utopia interior, não tendo encontrado o paraíso em nenhum lugar do vasto mundo por ele percorrido – embora a Bahia tivesse “um certo charme”, como afirmou em *Mensageiro entre Dois Mundos*. Utopia, pois suas imagens, produto de uma inconsciência, refletem suas concepções conscientes de mundo, mesmo que estas sejam “não ter concepções” - o que não existe. Temos nesse raciocínio um circuito fechado. Essa liberdade utópica inconsciente, até mesmo “divina” e original, ele busca nos outros e em sua busca, no ato de buscar e comprovar pelas imagens, ele está tentando exercitá-la em si mesmo, através daqueles que homenageia. Por isso, a fotografia atua como parte vital e integrante de seu próprio ser.

¹¹⁶ Declara em sua última entrevista que sofreu muito por não conseguir se deixar levar, por causa de sua racionalidade cartesiana, herança de sua cultura.

Capítulo III: Análise Interpretativa das Imagens Fotográficas

Descrição densa e fotografia de caráter etnográfico

Nos capítulos anteriores, algumas questões teóricas já foram abordadas, tanto no que se relaciona à relevância de uma análise fotográfica baseada no conceito de etnografia – naquilo que a etnografia traz como contribuição à formação de uma reflexão sedimentada que tivesse por objeto o que poderia ser chamado de “linguagem” fotográfica – como no que se relaciona ao papel que a fotografia desempenha nos estudos das ciências sociais, como objeto, como instrumento de investigação, e na interface com os estudos da comunicação, que procuram abordá-la como objeto enquanto atua como sistema de representação e meio de comunicação.

Nesses capítulos, mais especificamente, ficaram caracterizados conceitos fundamentais, que foram direcionados para o objetivo de nosso estudo. Abordamos o conceito de indicialidade enquanto aspecto determinante do registro fotográfico e também da evidência científica etnográfica; a cientificidade presente ontologicamente na imagem fotográfica; a potencialidade da fotografia em veicular imagens carregadas de significação relativa a um saber etnológico; a potencialidade particular da fotografia em reinvestir esse saber de um caráter imagético e de uma tangibilidade científica – o que a relaciona diretamente à qualidade de índice; a fotografia de caráter etnográfico do tipo *etique* como integradora destes pressupostos conceituais.

Para mergulhar em nosso objeto empírico de estudo, nas imagens selecionadas, que representam a fotografia de caráter etnográfico *etique* de Verger, o conceito de descrição densa torna-se um referencial útil como ferramenta de análise. Este conceito é definido por Clifford Geertz (1989) em seu ensaio *Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura*. O que Geertz nos propõe neste texto situaria nosso objeto como passível de possuir valor etnográfico e etnológico, embora de natureza imagética, que não é completamente aceita, em ciências sociais, como forma legítima de transmissão de conhecimento.

Geertz define ‘descrição densa’ em alguns termos fundamentais para nossa análise. Em primeiro lugar, sua compreensão da ciência antropológica como um todo inclina-se a considerá-la essencialmente etnográfica: “*E é justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento.*”(Geertz

1989:15). Desse ponto parte toda sua argumentação, que coloca a antropologia como uma ciência interpretativa, cujo objeto ele define, por vezes, como *hierarquia estratificada de estruturas significantes – de significação* - ou *estruturas superpostas de inferências e implicações* ou *estruturas conceituais complexas* e, por vezes, como *um discurso social* ou *o fluxo do discurso social* ou ainda o “dito” no discurso social.

Se o objeto são as estruturas de significação, Geertz (1989:24) o mantém bem atrelado ao exercício etnográfico em seu caráter particular – “*compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade*” - onde as “*formulações dos sistemas simbólicos de outros povos devem ser orientadas pelos atos*”¹¹⁷ (op. cit: 24). A significação emergiria, aqui, da ação, como fica definido no que se segue: “*Deve atentar-se para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento – ou mais precisamente, da ação social – que as formas culturais encontram articulação*”(op. cit.: 27). O significado de formas de expressão cultural tais como artefatos ou estados de consciência (essencialmente diferentes em suas naturezas, mas devidamente entrelaçados pela cultura): “*emerge do papel que desempenham no padrão de vida corrente*” (op. cit.: 27). A cultura , então, é assim definida como um contexto, feito por sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, dentro do qual os acontecimentos sociais , os comportamentos, as instituições ou os processos: “*podem ser descritos de forma inteligível – isto é , descritos de forma densa*” (op. cit.: 24).

A densidade de uma descrição etnográfica refere-se, então, à sua capacidade de apreender e apresentar o *universo não-familiar de ação simbólica*. No entanto, toda descrição é uma interpretação *a priori*. Ou seja, “*bem no fundo da base fatural, a rocha dura, se é que existe uma, de todo o empreendimento, nós já estamos explicando e, o que é pior, explicando explicações*” (op. cit.: 19). Isto quer dizer, portanto, que como a etnografia comporta este tipo de estrutura, há que contemplá-la com uma utilização competente dessa especificidade, tornando compreensível esta densidade.

Se a descrição etnográfica é *a priori* uma interpretação, por trazer consigo as construções do pesquisador superpostas às de seus informantes sobre determinada cultura, o exercício de descrever dificilmente desprende-se do ato de explicar ou interpretar. Observar, registrar e analisar seriam, nela, operações inseparáveis (cf. op. cit: 30). E, se a

cultura existe inseparavelmente das formações culturais – ela emerge delas e lhes confere significado – a antropologia existe inseparavelmente de suas manifestações concretas: *“Nem sempre os antropólogos têm plena consciência desse fato: que embora a cultura exista no posto comercial, no forte da colina ou no pastoreio de carneiros, 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 intracçável na análise cultural como é na pintura”*(op. cit.: 26). O que precisamos reter desta afirmação é a última proposição, já que se a ação comporta significado e descrever comporta interpretação, o modo de representação dessa descrição – seja ele uma imagem - materializa em sua manifestação essa teia de significações.¹¹⁸

Geertz, com estas definições, desloca o problema da propensão de um meio a demonstrar ou anuviar a informação sobre determinado assunto, o que foi discutido anteriormente, no caso da fotografia como modo de expressar um saber. O importante não seria a forma material da interpretação descritiva, e não haveria um método interpretativo melhor ou pior. O essencial na análise cultural seria a qualidade da interpretação, ou seja, se o etnólogo é um “bom interpretador”. Assim, ele demonstra o que seria uma descrição etnográfica densa – por oposição a uma descrição superficial (op. cit.: 27): *“A exigência de atenção de um relatório etnográfico não repousa tanto na capacidade do autor em captar os fatos primitivos em lugares distantes e levá-los para casa como uma máscara ou um entalho, mas no grau em que ele é capaz de esclarecer o que ocorre em tais lugares, para reduzir a perplexidade – que tipos de homens são esses? – a que naturalmente dão origem os atos não familiares que surgem de ambientes desconhecidos. Isso naturalmente levanta alguns problemas sérios de verificação – ou, se “verificação” é uma palavra muito forte para uma ciência tão soft¹¹⁹ (por mim eu preferiria “avaliação”) – de que maneira diferenciar um relato melhor de um pior. Todavia, essa é também a sua melhor virtude. Se a etnografia é uma descrição densa e os etnógrafos são aqueles que fazem a descrição, então a questão determinante para qualquer exemplo dado, seja um diário de campo sarcástico*

¹¹⁷ O comportamento humano, assim, é visto como ação simbólica, uma ação que carrega significado (cf. Geertz 1989: 20).

¹¹⁸ A comparação da análise cultural com uma imagem (a pintura) nos remete às afirmações sobre a essência fotográfica da etnologia (cf. p. 52).

¹¹⁹ *Soft science*

ou uma monografia alentada, do tipo Malinowski, é se ela separa as piscadelas dos tiques nervosos e as piscadelas verdadeiras das imitadas. Não precisamos medir a irrefutabilidade de nossas explicações contra um corpo de documentação não interpretada, descrições radicalmente superficiais, mas contra o poder da imaginação científica que nos leva ao contacto com as vidas dos estranhos”.

Assim, Geertz define o que seja uma boa interpretação de um comportamento visualmente observável (piscar), que diz respeito a como determinar o significado desse comportamento no contexto estudado e como transmiti-lo de maneira clara aos que não pertencem a este contexto. Geertz torna primordial o aspecto que Collier Jr. explica como o sentido que o antropólogo vai dando ao caráter de cada cultura com a qual trabalha, um sentido válido, ainda que ultrapasse a consideração de fatores controláveis e verificáveis (cf. p. 48) – que Geertz considera um entrelaçamento de significados. Fica em segundo lugar a significância estatística e o controle realizado pelo que Collier Jr. chama de *larga amostragem visual* ou *saturação da evidência fotográfica* (cf. p. 48) que também pode ser aplicado numa pesquisa qualitativa como método para a obtenção de dados. Geertz mesmo desconsidera certos fatores estatísticos na defesa de sua teoria interpretativa da cultura (op. cit.: 33-34): *“O que é importante nos achados do antropólogo é sua especificidade complexa, sua circunstancialidade. É justamente com essa espécie de material produzido por um trabalho de campo quase obsessivo de peneiramento, a longo prazo, principalmente (embora não exclusivamente) qualitativo, altamente participante e realizado em contextos confinados, que os megaconceitos com os quais se aflige a ciência social contemporânea – legitimamente, modernização, integração, conflito, carisma, estrutura... significado – podem adquirir toda a espécie de atualidade sensível que possibilita pensar não apenas realista e concretamente sobre eles, mas, o que é mais importante, criativa e imaginativamente com eles”.*

Portanto, o valor do exercício etnológico não é medido pelo seu corpo de dados não interpretados, pelo peso de descrições, por vezes abundantes, mas superficiais, nem pela generalização a que se podem estender os resultados – o que pode levar a uma amplitude enganosa. Seu valor encontra-se na densidade da descrição etnográfica. Análises culturais seriam tentativas particulares de pessoas particulares de colocar conceitos como identidade,

eticismo, a morte, entre outros citados, em “*alguma espécie de estrutura compreensiva e significativa*” (op. cit.: 40).

É possível à fotografia de caráter etnográfico desempenhar o papel de uma descrição densa? Ao transpormos os conceitos expostos por Geertz para o caso da fotografia, nos deparamos com algumas adaptações que se fazem necessárias. Ao realizá-las, já começamos nosso exercício de compreensão de como as imagens fotográficas cumprem o papel de descrição densa de uma cultura, que deverá ser complementado com a posterior análise das imagens propriamente ditas.

Verger privilegia dois pontos citados por Geertz; suas imagens, como vimos, não são uma tentativa de reunir fragmentos da cultura iorubá e levá-los para casa, como se fossem uma máscara da cultura africana – e a máscara é um duplo por excelência, guardando um aspecto indicial, quando modelada sobre o rosto, só que um duplo da superfície, sem conteúdo que o preencha. Ele interpreta e seleciona, tanto, que não fotografa tudo e qualquer coisa, mas escolhe deliberadamente. Nessa escolha está exercitando o conhecimento que tem do assunto, e do significado das ações que busca representar. Ele também empreende um trabalho de campo quase obsessivo, a longo prazo e altamente participante, ligado a circunstâncias muito específicas, que podem recarregar conceitos abstratos de concretude, tanto mais por estarem representadas como evidências fotográficas. Ou seja, Verger não procura fotografar abundantemente, mas densamente.

Se a ênfase sobre o caráter interpretativo da descrição abre para a fotografia etnográfica de Verger possibilidades discursivas, já que sua produção realiza-se com o objetivo de descrever uma cultura visualmente, a densidade dessa descrição precisa ser demonstrada no plano imagético, pois a interpretação é inseparável do meio pelo qual se expressa. Assim, a leitura das imagens tem como prioridade a busca da densidade de significação de cada cena e dentro do contexto de apresentação. Buscar em cada imagem aquilo que, pressupomos, Verger conhece em profundidade e transmite ao observador de suas fotografias, aquela demonstração de ter ciência do que está se passando durante o acontecimento registrado, que está sendo traduzido visualmente.

Verdade e declaração por detrás das imagens

Para se proceder à leitura de imagens, algumas questões precisam ser esclarecidas e um caminho de análise deve ser definido. Como se trata de uma leitura da ciência que um fotógrafo tem de determinada cultura, através da imagem, é importante esclarecer como o discurso textual entrelaça-se com a percepção da imagem fotográfica, não como um discurso colocado ao lado para complementá-la, ou vice-versa, mas como que por detrás dessa imagem.

Em *As Imagens Podem Mentir?*, último capítulo do livro *A Imagem* (Santaella & Noth 1998: 195-208)¹²⁰, temos uma análise do potencial assertivo das imagens. A conclusão apresentada afirma o potencial das imagens para (op. cit.: 208) “*asseverar ou enganar sobre fatos da dimensão semântica, sintática e, com certas reservas, também da pragmática*. Para Santaella & Noth (op. cit.: 197): “*De um ponto de vista semântico, uma imagem verdadeira deve ser aquela que corresponde aos fatos que representa. De um ponto de vista sintático, deve ser aquela que representa um objeto e transmite um predicado sobre este. Do ponto de vista pragmático, deve haver uma intenção de iludir por parte do emissor da mensagem pictórica*”.

Segundo Santaella & Noth, as imagens fotográficas preenchem o critério semântico da correspondência aos fatos por causa de sua iconicidade e indicialidade. As imagens em geral também têm uma dimensão sintática, ou seja, podem equivaler a sentenças ou proposições, que são as estruturas das afirmações verbais. A simultaneidade seria o princípio estrutural que relaciona os elementos sintáticos da mensagem visual – objeto e predicado. Decorrente dessa simultaneidade (op. cit.: 205-6): “*uma mensagem que transmite uma pluralidade de fatos sobre o mundo, não deve, portanto, ser menos verdadeira que aquela que transmite apenas uma única afirmação verdadeira. Nem a polissemia nem a ambiguidade podem assim, ser aceitas como argumentos gerais contra o potencial de verdade das imagens*”. Portanto, temos meios de significação de naturezas diferentes, mas potencialmente passíveis de transmitir afirmações verdadeiras – ambos construções sobre os fatos percebidos, se nos remetermos a Geertz – e devendo ser interpretados em seu contexto mais amplo, tanto um quanto o outro – imagens e sentenças.

O ponto principal, na argumentação de Santaella & Noth, que é aquele que difere as afirmações verbais das pictoriais, termina por nos conduzir novamente à questão da

indicialidade fotográfica (op. cit.: 207-8): “A diferença entre asserções verbais e pictoriais reside no fato de que os indicadores de contexto de uma asserção cujo meio é a língua podem ser expressos nesse mesmo meio, enquanto os das mensagens pictoriais não podem. Se podemos verbalmente reforçar a credibilidade de nossas declarações por meio de verbos ilocucionários como “Eu assevero que”, “Eu declaro que”, ou “Eu juro que”, e outros dispositivos metalinguísticos similares, as imagens não possuem tais meios metassemióticos de asseverar sua verdade (cf. Kjørup 1978: 65), a menos que a força assertiva inerente às fotografias seja considerada como um dispositivo metassemiótico”.

É nesse sentido também que nos referimos à “legitimação” do que está por detrás das imagens através das palavras (cf. p. 72, 73). O que pesa na etnografia em relação à prova ou evidência e que dá tangibilidade científica ao estudo é essa força assertiva inerente às fotografias. Se ela for considerada, iguala-se ao “afirmo que”, “constato que”, “estava lá”.

Santaella & Noth (op. cit.), em sua argumentação, nos trazem três constatações a serem aplicadas às imagens fotográficas: elas são verdadeiras semanticamente pois correspondem aos fatos por causa de sua indicialidade – e se mentem podem parecer correspondentes aos fatos, como qualquer texto; elas são verdadeiras sintaticamente – possuem estrutura proposicional - mesmo que a sua sintaxe seja de outra natureza, eivada pela polissemia e pela ambiguidade; elas têm dimensão pragmática e “o potencial assertivo é mesmo inerente ao gênero da fotografia”¹²¹ (op. cit: 207). A prova disso são as fotos policiais e ilustrações científicas que são usadas para asseverar um estado de fatos real (cf. op. cit. 207)

Quanto à estrutura proposicional da imagem, Santaella & Noth (op. cit.: 203) definem os argumentos e predicados que pertencem a uma imagem fotográfica. Os argumentos potenciais de uma proposição visual poderiam tipicamente ser traduzidos por substantivos, ao observarmos uma imagem. Tomamos como exemplo a foto 1, p.126, para aplicarmos o modelo de Santaella & Noth – que utiliza em seu exemplo a imagem fotográfica de dois cães. Seriam os argumentos “pessoa”, “gorro”, “cabaça”, “mão”. Os

¹²⁰ Este capítulo responde a algumas questões colocadas por Sébastien Darbon em seu artigo *O etnólogo e suas imagens* in Samain (1998).

¹²¹ Há uma referência à função pragmática de asseverar, indicadora, a princípio verbalmente, de que uma proposição é verdadeira.

predicados fariam referência às qualidades, relações ou ações: gorro “de couro”, “pequenas” cabaças ou porretes “de um lado”, uma cabaça “de cada lado” ou ainda pessoa “em pé”, a mão “segura”. Segundo Santaella (op. cit.: 204) “*é fácil observar como afirmações visuais verdadeiras e, por manipulação, falsas podem ser geradas a partir da interpretação de uma foto*”. Da foto 1, podemos afirmar, por exemplo, que a pessoa está de olhos abertos e franze o cenho.

A incursão neste nível elementar esclarece como nascem as afirmações de uma fotografia e também nos demonstra que dessa imagem podem nascer inúmeras proposições que sobrepõem-se umas às outras, conforme o aspecto abordado. Se uma imagem reúne, a seu modo, uma pluralidade de significados – muitas afirmações e não uma única afirmação, todas podendo ser verdadeiras - é preciso saber lê-la nessa pluralidade.

Muitas coisas decorrem desse caráter plural de significados imagético. A imagem fotográfica aproxima-se da descrição densa por seu próprio conteúdo, que estaria como que impressado em diversas camadas de proposições e significações, sob a superfície plana imagética. “*Estruturas superpostas de inferências e implicações*” é o objeto da antropologia segundo Geertz (1989). A imagem fotográfica como que sintetiza e circunstancializa estas estruturas de significações. Essa vantagem natural também representa um perigo já vivenciado e constantemente renovado em antropologia: o da estereotipação e redução. Elizabeth Edwards (1992: 7) nos explica sobre esse risco: “*The inevitable detail created by the photographer becomes a symbol for the whole and tempts the viewer to allow the specific to stand for generalities, becoming a symbol for wider truths, at the risk of stereotyping and misrepresentation*”.

Outra decorrência dessa pluralidade inata seria a simultaneidade como princípio que relaciona os elementos sintáticos da mensagem visual. Segundo Flusser (1996: 66), entre os elementos da imagem fotográfica instauram-se relações mágicas e não históricas (as quais caracteriza como lineares e causais). Portanto, nossa reação diante de uma imagem é “ritual e mágica”. Quando o olhar erra sobre essa imagem (Flusser 1996: 67): “*Un élément de l’image se tourne vers un autre, lui confère une signification et acquiert sa propre signification grâce à lui. Chaque élément peut devenir le successeur de son propre successeur*”. Desse exercício de errância sobre a imagem (op. cit. : 10): “*Apparaissent alors des complexes de signification, au sein desquels l’un des éléments confère à l’autre*

signification, et reçoit sa propre signification de ce dernier: l'espace reconstruit par le scanning est celui de la signification réciproque”.

A leitura de uma imagem fotográfica, então, deve tentar contemplar a pluralidade de significações que se encadeiam reciprocamente, formando entrelaçamentos. Elementarmente, na foto 1, encontramos essa reciprocidade. O gorro só significa relacionado, obviamente, à cabeça e assim por diante, mas também os búzios nele bordados significam em relação aos outros búzios seja no bracelete, seja sobre as cabaças. Um só olhar já capta simultaneamente essa relação. Poderíamos dizer, igualmente, que a luz dura só significa por contrastar com as sombras e o fundo escuro, mas também significa em relação ao rosto iluminado o que linearmente poderíamos colocar: “o rosto está iluminado em razão da forte luz a que está exposto”, e nos passos de Flusser, “a luz está ali porque o rosto está iluminado”. Mas aqui ainda estamos num nível muito elementar, muito longe do refinamento da descrição densa, que capta o sentido da cultura.

Os búzios são uma boa pista. A profusão deles demonstra que fazem parte da cultura e têm significado religioso, pelo contexto das imagens. Esse tipo de demonstração aproxima-se do que Barthes (1983: 49) afirma, que a fotografia tem uma tendência a ressaltar os detalhes que são material de reflexão do saber etnográfico (os búzios são detalhes da indumentária que identifica a pessoa como afro-brasileira, no período registrado, por exemplo). Becker (1986: 231-2) define esses detalhes no contexto da reciprocidade, como Flusser: *“Every part of the photographic image carries some information that contributes to its total statement; the viewer’s responsibility is to see, in the most literal way, everything that is there and respond to it. To put it in another way, the statement the image makes – not just what it shows you, but the mood evaluation, and causal connection it suggests – is built from those details. A proper “reading” of a photograph sees and responds to them consciously”.* Assim, os búzios estão ali, em vários pontos da indumentária, e verificamos como estão dispostos em relação ao todo, seja do ponto de vista do referente – onde estão, se são exibidos ou parte quase integrante daquela pessoa - seja do ponto de vista do fotógrafo - se ele os enfatiza, ou os obscurece, por exemplo.

Quando observamos a africana (foto. 2), após observarmos a brasileira, a significação recíproca se duplica; o mesmo feixe pendente na primeira relaciona-se, de

imediatos e por semelhança, ao que se esparrama sobre o perfil sem cabeça. Nesses dípticos, Verger vai exibindo significações cada vez mais complexas, e sentidos mais refinados. São estes que nos interessam captar na pluralidade e que podem nos demonstrar a “densidade” de suas imagens.

O que Becker (1986: 295) propõe mostra um caminho: *“In making a picture, every small choice we make emphasizes some things and obscures others, asserts some relations between objects and people, generates a distinct mood. These emphases and choices create the assertions which in turn make us wonder whether other assertions might not also be made, and whether the single assertion standing alone does not give a false answer to the question the image implicitly poses”*. As escolhas estilísticas respondem uma de muitas questões possíveis e a respondem de um modo particular (cf. Becker 1986: 296). Através delas encontramos o sentido que o fotógrafo vai dando à sua obra.

Sobre essa matéria fisicamente tangível e passível de ser gravada pela luz em sua aparência visível, o fotógrafo trabalha, recortando, aproximando, enquadrando, focalizando e formando significações, a partir de suas escolhas. São essas escolhas que revelam seu comentário e o domínio que possui sobre o assunto tratado. Elas também afirmam, sobrepondo-se ao “estava lá”¹²². Afirmam sobre si próprias – por que a escolha deste “estava lá” e não de outro, por que deste ângulo, por que este tratamento formal. Em nossa interpretação das imagens fotográficas, detectar essas escolhas nos conduz ao significado etnográfico e antropológico destas imagens.

Segundo Guran (1992: 47): *“Há momentos em que todos os elementos se combinam plasticamente estabelecendo uma determinada relação com o conteúdo intrínseco da cena, e, assim conferindo-lhe significado especial”*. Provavelmente, a escolha final, para publicação, baseia-se neste critério, quando uma foto reúne em si uma cena significativa, cujo mesmo significado está enfatizado plasticamente pelos recursos que o fotógrafo maneja. Essa escolha também revela o que buscamos, ela já é a escolha de fotos-síntese, portanto densas.

Outra escolha posterior ao ato de fotografar, à escolha do momento, também é muito importante do ponto de vista da obra de Verger: a de como as fotografias estão dispostas nas publicações. Verger, no caso dos cultos afro-brasileiros, utiliza os dípticos que

colocam África ao lado do Brasil em situações semelhantes. Ele também valoriza as imagens, pois suas fotografias preenchem uma página completa, apenas acompanhadas de pequenas legendas e, às vezes, vêm em blocos de imagens (cf. Verger 1995, 1997). Podem ser uma ou duas, até quatro por página (Verger 1997) e as seqüências – ou melhor, uma evocação da seqüência produzida na ocasião, se compararmos às seqüências do *Balinese Character* (Bateson & Mead, 1942) - às vezes têm interposições de dípticos, com o acréscimo de imagens de outras ocasiões¹²³. Como sabemos, os dípticos são a tradução em imagens da “comparação entre a África e a Bahia, a fim de ressaltar a fidelidade africana do negro baiano”(Bastide 1961: 10, n.1). Por isso, também contribuem com um sentido etnológico por parte da integração do conjunto.

Seleção como interpretação

Se o significado se produz e se concretiza nas escolhas que o fotógrafo faz, sobrepondo umas às outras - como a escolha do equipamento, dos recursos técnicos e da composição plástica aliada a estes que contemplem seu estilo e seus objetivos, do assunto fotografado, do momento de síntese deste numa cena, das seleções posteriores das melhores imagens e das que deseja expor ou publicar – este significado também se refaz no momento da interpretação das imagens.

Essa produção de sentido pela escolha é até mais explícita no caso das imagens, embora o texto escrito seja também polissêmico à sua maneira, todavia guiando o leitor com rédea mais curta. No entanto, a imagem, pela universalidade da qual nos fala Aumont (cf. p. 38), tem uma abertura maior, capaz de compreender infinitas possibilidades de considerações verbais e, portanto, inúmeras idéias, pensamentos e histórias, menos restritos. Por isso, a tendência a valorizar sua contextualização, para que não fique “solta” e assim incompreensível, como um texto de uma língua que desconhecemos. Entretanto, se há abertura relativa às proposições, a imagem se “fecha” na representação em si, pois uma imagem material impõe uma única imagem (uma determinada fisionomia de pessoas ou objetos representada numa cena), enquanto o texto escrito deixa espaço para a elaboração

¹²² Verger utilizava essa afirmação sobre a imanência daquilo que fotografava, segundo Arlete Soares em *Mensageiro Entre Dois Mundos*.

¹²³ Samain (1998 b) comenta a diagramação das páginas de Bateson & Mead (1942) e de Piette (1992).

criativa de qualquer uma na imaginação. No caso da fotografia, essa cena “imposta” existiu por um instante e foi registrada.

As imagens fotográficas, ao serem observadas, podem fazer ressaltar a sua significação em dois níveis: no conjunto de elementos dentro da própria superfície imagética, que se atribuem reciprocamente significação (Flusser 1996) e no conjunto maior no qual está inserida. São dois níveis inseparáveis, um sempre remetendo ao outro. A fotografia ainda acrescenta a referência ao que foi registrado, prova da existência aparente daquele fenômeno, visível, às vezes, apenas pelo “olho” da câmara.

Ao interpretar as imagens fotográficas de Pierre Verger, terminamos por conjugar esses, diríamos, três níveis, construindo uma significação. Para nos utilizarmos de uma metáfora que marcou o trabalho de Verger, no nosso caso, temos tijolos que são os dados que não podem ser modificados e que de certa forma nos restringem, aqueles que caracterizam a imagem fotográfica e sua produção num momento e com um objetivo específico. Por outro lado, temos uma margem de liberdade para construir com este material uma significação, uma possibilidade entre infinitas possibilidades. Desse modo trabalhamos com nosso conhecimento e criatividade.

Mas a nossa construção tem um objetivo específico, que é o de demonstrar a densidade etnográfica das imagens de Pierre Verger. Essa densidade traduz-se em significação plena de saber, já que só detém o saber etnológico aquele que conhece as cadeias de significados que sustentam as ações simbólicas de uma determinada cultura. Aqui, a atuação é no campo das ações visíveis, dos gestos humanos, da expressão corporal do transe e também dos artefatos e dos materiais cheios de significação ritualística.

Por isso, as fotos foram novamente selecionadas, retiradas das publicações de origem, mas sem deixar de levar em conta o lugar original de apresentação. A nossa escolha levou em consideração as várias situações em que as fotografias refletem e demonstram a preocupação que Verger tem com a veracidade, assim como os critérios de semelhança entre as cenas brasileiras e africanas. Esta seleção também se baseou em imagens que demonstram, pelas escolhas do próprio fotógrafo e pelo assunto abordado, o domínio que o autor possui neste campo específico do saber sobre o modo como a cultura iorubá opera suas atividades e que ele traduz nestas escolhas.

As imagens são oriundas de cinco publicações que tratam das relações Bahia-África Ocidental, a saber: *Dieux d'Afrique* (1995), *Orixás* (1997), *Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos* (1987), *Le Messenger* (1993), *Artigos* (1992 b). Algumas imagens se repetem em outras obras. As repetições são mais frequentes entre as duas obras citadas primeiramente, as que exploram mais o potencial imagético no todo. O conjunto de imagens de *Dieux d'Afrique* é o mesmo da obra *Notas sobre o Culto aos orixás e Voduns na Bahia de todos os Santos e na Antiga costa dos Escravos* (1957 e 1999). As duas edições consultadas não trazem as fotografias. A primeira é uma fotocópia, só possibilitada pela gentileza de Angela Lühning da Fundação Pierre Verger, da primeira edição, que é rara e já estava muito manuseada, em que evitou-se fotocopiar as imagens, já que elas encontravam-se em outra publicação. A tradução da obra, lançada posteriormente, não traz todo conjunto do original, apenas algumas imagens. Verger refere-se às imagens no texto original (referências que não constam na tradução), indicando fotos do que está descrevendo, o que procuramos resgatar nas fotos por nós selecionadas.

Algumas fotografias foram retiradas por nós de seqüências explicativas de dípticos construídas com imagens por Verger, principalmente em *Dieux d'Afrique*, que são mencionadas na análise. Outras vêm de seções específicas sobre determinada divindade. Todas seguem o esquema de díptico colocado na publicação original, com exceção das fotos 23 e 24. Procuramos uma amostra representativa dos tipos de díptico que Verger apresentou. Tentamos evitar a tendência a explorar as imagens que tendem a causar “sensação” para não atrapalhar, por suas características, a interpretação direcionada, tendo sido a questão dessas imagens “proibidas” já abordada no texto.

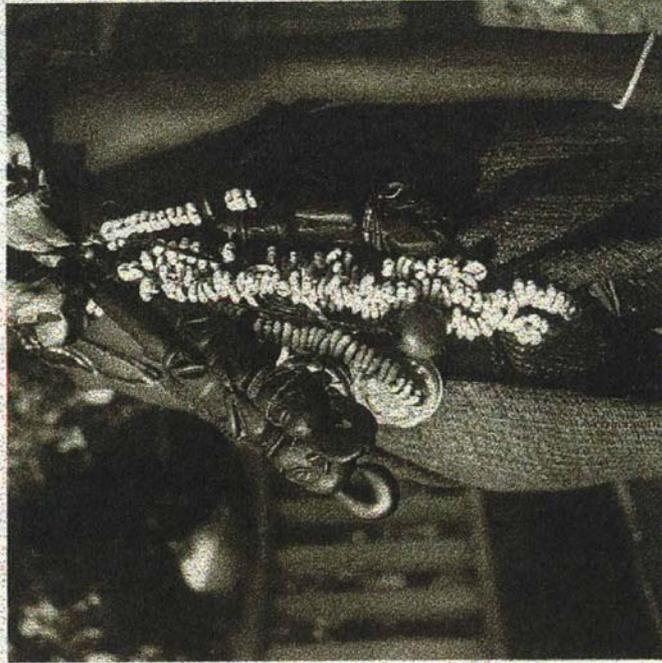
As imagens da África nos dípticos são as da cultura iorubá, evitando-se as cerimônias mais tipicamente daomeanas. Verger, apesar de algumas possibilidades¹²⁴, nas obras de sua autoria, não fez dípticos com estas cerimônias e as do Brasil sem passar pelos nagôs, iorubás do Benim. Embora contestável, para Verger, a organização cerimonial nagô predominou na maioria dos cultos africanos de outras regiões para cá transportados e mais fortemente na Bahia.

¹²⁴ Como a de abordar não só o candomblé nagô-Kêto, mas também o chamado candomblé jeje e o que manteve de sua origem fon.

Dípticos Religiosos Afro-Baianos



Èshù Èlègbá, messenger des autres dieux.
95 - Babajiré



Ses pendens sculptis (Oggs)
74. Albert Dohrmey

Foto 1 – *Dieux d’Afrique*, prancha 95, pp.252-253. Data, aproximadamente entre 1947 e 1954. Local: Salvador. Legenda: *Exu Elegbá, mensageiro dos outros deuses*. Esta foto também se encontra no livro *Orixás*, prancha 38, p. 84. Legenda: *Uma iaô de Exu na Bahia*.

A luz natural, quase dura como uma luz artificial, mas sem tirar os volumes, incide diretamente sobre o rosto de perfil, produzindo áreas de brilho e de sombra no corpo da divindade representada. A força da luz é enfatizada pelo cenho franzido da mulher, que não olha para a câmara, mas para a fonte de luz. O fundo escuro ressalta a figura e sua vestimenta. A luz do sol tropical faz brilhar o gorro bordado com búzios, de material duro que pode ser couro, assim como o rosto, o colo, os colares (chamados fios-de-conta), as cabacinhas penduradas na cintura e os pequenos bastões em forma fálica. O contraste dá maior definição às linhas, revelando com precisão minuciosidades das feiras de búzios e das contas. Tudo está delicadamente ornamentado com pequenos búzios, dispostos simetricamente. Verger conhece a importância desses detalhes - como o número de búzios em cada enfeite e os diferentes tipos de contas empregadas nos colares - e os enfatiza através da luz contrastante e da proximidade da câmara, à mesma altura da figura.

Dois elementos identificam Exu: o gorro e o porrete. Verger sabe, embora proclame que só fotografa inconscientemente, talvez por intuição. Justamente porque sabe, ele mostra o gorro todo trabalhado de perfil, de modo que fique caracterizado como uma crista encordoada de búzios - de frente isso se perderia - enquanto o porrete é mostrado também em toda sua extensão - inclusive a ponta com uma cabacinha pendurada - como a ferramenta que a divindade segura. Verger quer mostrar tudo, pois sabe que este iaô é raro, incomum no Brasil.

A posição hierática nos faz perguntar se esta foto não foi posada, apesar de Verger valorizar os momentos espontâneos. A mulher estaria incorporada? O transe, neste caso, não é tão explícito assim. O conjunto, roupas e expressão corporal, nos passa um pouco o “*caráter truculento e violento*” do Exu. No entanto, há certa graciosidade nisso tudo: as cabacinhas penduradas formam duas diagonais paralelas que continuam, na parte inferior, pelo plissado da roupa e os dois bastões e, na superior, pelos colares e pelo porrete. O braço e o rosto formam outra diagonal perpendicular a estas. A cabacinha isolada das outras a segue. Braço, porrete e antebraço estão em triângulo. Essa disposição dá dinamicidade à

composição e também à divindade que apesar de truculenta é o versátil mensageiro dos orixás.

A foto toma toda uma página e parte da outra, que traz a legenda. A sugestão do tronco de uma árvore à margem esquerda estabiliza mais um pouco a figura humana ereta. Verger também nos conta a história desta pessoa por ele retratada como Exu: “*Exu tem adosu que lhe são consagrados. Uma delas faleceu recentemente na Bahia. Foi iniciada por volta de 1936 e, como o sincretismo de Exu com o diabo não deixa de dar-lhe um aspecto desagradável, murmurava-se que haviam pregado uma peça nesta pessoa. Foi assentado Exu e não Ogun, o verdadeiro senhor de sua cabeça ou, mais exatamente, um Exu servidor de Ogun, que o acompanhava, é quem teria sido assentado, fazendo-se as obrigações para Exu com as folhas que lhe são consagradas. Isso teve como consequência o afastamento de Ogun, que desde essa época queixava-se de ter sido negligenciado e acabou matando aquela a quem reivindicava para ele. Certo dia, quando fui visitá-la e lhe falei de Kétou, ela entrou em transe quando enunciei essa cidade da África ligada a seu Orisá e foi preciso soprar em seu ouvido e fazê-la tomar água para trazê-la de volta a seu estado normal*”(Verger 1999: 132).

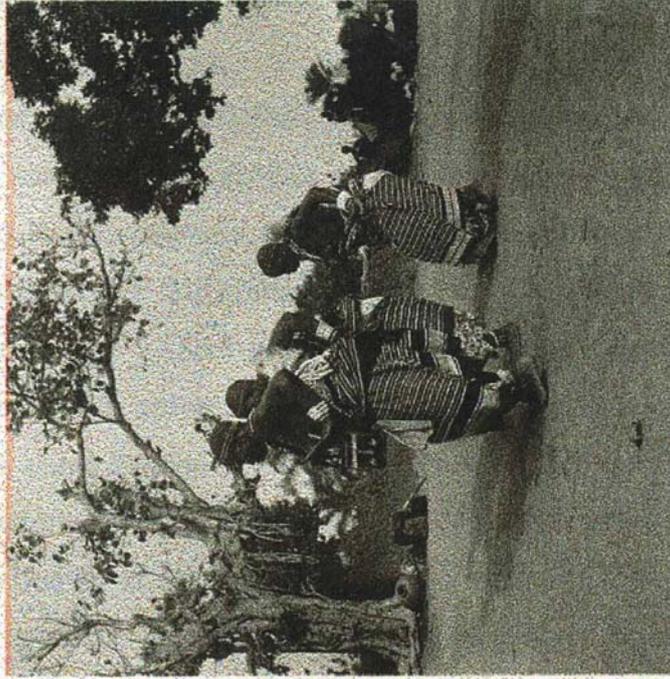
Foto 2 – *Dieux d’Afrique*, prancha 96, p.255. Data: entre 1949 e 1954. Local: Uidá, Benim. Legenda: *Seus penduricalhos esculpidos*.

Na seqüência, Verger nos traz uma imagem de uma africana, portando os símbolos de Exu. Aqui, a mesma ênfase sobre as fieiras e pingentes típicos dele manifesta-se de forma diferenciada. O fundo não é escuro, apenas desfocado. A conjunção do gorro com o porrete já não é mais o caso, e o rosto perde sua importância, tornando-se ausente. O que há de Exu nessa mulher está sobre seu ventre. Gorro e porrete se encontram agora representados pelos bastões fálicos esculpidos, e Verger recorta sobre eles.

A luz também é forte e vem da direção oposta à da foto anterior, reforçando o caráter de díptico, pela simetria. Os bastões esculpidos brilham, assim como uma pequena cabaça pendurada, da qual percebemos a textura lisa. Fieiras de búzios, muito semelhantes às da Bahia, caem por sobre a roupa. Vemos a trama - pouco fechada.- do tecido. O colo também está nu, como o da brasileira, mas a nitidez detém-se sobre os bastões.

Nesses bastões, a imagem da divindade, de cabeça para baixo, traz a crista típica e os braços em triângulo, como vimos na imagem anterior. Pequeníssimas contas envolvem o pescoço dos dois Exus esculpidos. Um terceiro bastão tem um formato diferente, estilizado, sem figura humana. Encontramos o mesmo jogo de diagonais paralelas projetando-se para fora do corpo e enfatizadas pelo ventre, quando na outra imagem a saia armada cumpria este papel.

Esta mulher também tem sua história (Verger 1999: 127): *“Conheci em Ouidah uma mulher Elesu (consagrada a Exu), título e obrigação que recebeu por herança. Contou-me que, durante muito tempo, negligenciara os cuidados para com esse Orisa. Por isso estava sempre doente e não conseguia sarar, apesar de várias internações no hospital. Por volta de 1936 ela começou a cumprir com suas obrigações e, desde então, não teve mais motivos de queixas e sua saúde vai bem. Nos dias das cerimônias ela carrega três estatuetas de Exu , enfeitadas com pequenos colares de contas, fileiras de búzios, pequenas cabaças e um assovio, cascas de caracol, uma boneca e uma colher”*.



Danse d'Aghé, dieu de la classe des Fons.
91 - Abany, Dohomey



Danse d'Ofross, dieu de la chasse des Nagos.
92 - Béha, Bénin

Foto 3 e foto 4 - *Dieux d'Afrique*, pranchas 93 e 94, pp.246-247. Data: 1947-1954. Local: Salvador e Abomé (Benim). Legenda: *Dança de Oxóssi, deus da caça dos nagôs / Dança de Aguê, deus da caça dos fon.*

A disposição em díptico é a primeira coisa a nos chamar a atenção. Oxóssi, o deus da caça dos nagôs¹²⁵, está representado não por um iorubá, mas por um brasileiro. Aguê, também conhecido no Brasil, mas não cultuado com tanta força, está representado pelos fon. Sobre Aguê, Verger (1999: 215) declara: “*No Brasil, nos terreiros djedje da Bahia, Ososi recebe o nome de Age*”. O afro-descendente como um legítimo nagô, segundo a legenda, comparado ao fon, o aproxima dos iorubá e o afasta dos fon, mas não de todo, porque a imagem os reúne novamente. A representação dos nagôs por um brasileiro rememora a própria história de uma parte do candomblé baiano, cujas raízes estão em Kêto, região nagô ao sul do Benim, que era vassalo do reino iorubá de Oyó na Nigéria. Uma das principais divindades cultuadas em Kêto era Oxóssi e, segundo Verger (1992: 115): “*para os descendentes de africanos na Bahia, Kêto se tornou o símbolo da reunião das diversas nações iorubás*”. O culto iorubá, no Brasil, rende homenagem a Kêto, pois de lá veio a maior parte do povo nagô para a Bahia durante o século XIX. Mas, já nesse período, era um Kêto um pouco mítico, segundo Verger (1992 115-16), que tinha sido destruído várias vezes pelos exércitos do rei do Daomé – por volta do início do século XIX, concretizando, assim, a grande remessa de nagôs escravizados para Salvador - e tinha caído em abandono na época em que sacerdotisas de um dos primeiros cultos iorubá daqui¹²⁶ foram beber nas águas da sabedoria sagrada africana, retornando para cá novamente, acompanhadas de um africano que seria oriundo de Kêto¹²⁷.

Essas informações ficam sintetizadas na escolha das imagens – Oxóssi, nagô, Brasil – e na escolha do díptico – nagô diante do fon, o Daomé, dominador¹²⁸ e assimilador da cultura iorubá. Também o díptico reúne os dois, ou três, o que pode ser uma referência ao

¹²⁵ Verger (1992: 127) explica: “*Os nagô do Benin são iguais aos iorubas da Nigéria. Este nome, que lhes foi dado pelos fon, acabou sendo oficializado pela administração francesa. Os próprios iorubás do Benin se autodenominam desta forma*”.

¹²⁶ O candomblé do Engenho Velho, que em 1855 já era comprovadamente ativo (Verger 1997: 29). Em comparação, podemos nos reportar ao candomblé do Alaketo, cuja escritura do terreno de culto data de 1867 (Costa Lima 1984: 24).

¹²⁷ Verger (op. cit.) afirma que elas se deslocaram pelo interior também, Abeokutá, Ilexá, Oyó, Oshogbô, e depois voltaram a Kêto que renascia. Mesmo assim, ele próprio fez questão de iniciar-se em Saketê, próximo a Kêto.

¹²⁸ Em período anterior, o domínio havia sido efetuado pelos iorubás.

culto “djedje nagô” que junto ao culto nagô foi pesquisado por Verger (cf. 1999: 14) na Bahia. Onde predomina o “djedje nagô”, Aguê pode muito bem ser invocado nas cantigas de caráter público, junto com Ossaim – segundo Verger (1999: 228), em Kêto, o zelador de Oxóssi é dedicado a Ossaim – e Oxóssi. Embora seja uma categoria utilizada por pesquisadores, os seguidores dos cultos não se sentem muito confortáveis com a denominação dupla (Costa Lima 1984) e se proclamam ou jeje (mais relacionado ao fon) ou nagô, conforme a predominância. Mas a dupla denominação não destoa de todo do que se passa, numa visão global, em alguns lugares tradicionais que Verger pesquisou, embora seja negada. Devemos levar em consideração, para o pensamento de Verger, a delicada questão da provável origem nagô dos cultos jeje, ou da grande assimilação pelos fon do culto nagô, feito em língua nagô, estritamente, em alguns locais do Benim. No díptico temos “afirmada” essa noção.

Os movimentos das respectivas danças são registrados num momento em que coincidem formalmente. Não sabemos se essa coincidência se deve ao acaso, ao estilo de Verger ou até a uma certa premeditação, quem sabe impulsos inconscientes ligados à memória. As danças, no entanto, propriamente, não são coincidentes. Os dois estão perfilados, mas o Oxóssi não movimentava as mãos espalmadas para a frente, como fazem os celebrantes de Aguê. Em cada imagem, há uma figura principal – identificada pela posição que ocupa ou por suas insígnias – e figuras secundárias, realizando uma coreografia, enquanto são assistidos por outros. O mesmo chão de terra batida faz parte das duas imagens, assim como os pés descalços e as roupas cerimoniais cobertas de enfeites. A composição também é muito parecida.

Na foto 3, Oxóssi é colocado ao centro, rosto e chapéu bem definidos. Talvez, ele esteja participando do final do círculo que se desenha mais à direita, ficando logo atrás da mulher que se mostra de costas, com pano sobre a cabeça. É uma “roda” com a participação dos deuses incorporados. A mulher de costas, à esquerda, figura nítida, contrabalança seu peso com o orixá coberto de palha à direita, do qual percebemos o trabalho ornamental sobre a cobertura de palha. As duas cabeças, de contornos nítidos, ao fundo – a profundidade chegando até onde se projetam as sombras dos deuses sobre a parede – e abaixo de Oxóssi, o flanqueiam e o colocam em destaque no primeiro plano. Verger coloca Oxóssi central, mesmo se na dança ele é apenas mais um em meio à confusão.

Há três zonas horizontais, que equilibram a imagem. A parte inferior é composta pelo espaço de chão de terra batido, uma espécie de vazio ressaltando os pés descalços. Ao meio, os saíotes em movimento formam manchas de brilho diáfano, enchendo o ambiente, tornando seus elementos menos discriminados; as feições são quase imperceptíveis. As três figuras centrais, porém, são bem definidas. Na parte superior, a cobertura de bandeirolas, mal iluminadas por três focos de luz elétrica, forma linhas que se verticalizam na imagem, preenchendo a parte de cima simetricamente e, assim, pesando sobre a cena.

A imagem torna o ambiente confuso mais denso, mas também o organiza, a seu modo. Ao fundo, três ramagens de palmas estão simetricamente dispostas, aureolando o chapéu de couro do caçador, que enfeita-se com búzios nos braços e no prendedor do chapéu.

Na foto 4, encontramos na parte inferior o mesmo chão batido com pés descalços, só que estes são vivamente iluminados pela luz natural. As sombras produzem-se sobre o chão agora, não mais sobre paredes, que inexistem no espaço ao ar livre. Nada de atmosfera densa e acachapante. A figura principal também se destaca por estar em primeiro plano. Ela também participa de um semicírculo, bem ocasional, menor, que se movimenta no sentido oposto da outra “roda”. Aqui, a figura “centralizada” lidera a dança, mas isso não a coloca em evidência. Na foto 3, a “roda” está voltada para o interior do círculo e na 4 para o exterior.

Na zona horizontal central, mais definida e mais leve que a outra, as roupas não denotam movimento, apenas as pequenas partes manchadas de acessórios que balançam. Duas pessoas, mais ao fundo, dispostas simetricamente, também reforçam a figura principal, mas esta não se encontra totalmente no centro. Enquanto o “caçador” brasileiro já traz a diferença em suas vestimentas, o fon distingue-se apenas por uma espécie de chapéu e uma bolsa que carrega. Assim Verger (1999: 108) o descreve: “*As noviças usavam os trajes dos Vodun. A de Age, no primeiro plano, traz na cabeça um arranjo de palha trançada denominado tation e, a tiracolo, colares de búzios denominados soplá . Outros colares se cruzam e por detrás deles pende um rabo de cabra e búzios enfileirados. O conjunto recebe o nome de yetu. A noviça carrega a tiracolo um pequeno alforje e segura uma faca pequena, cujo cabo côncavo é a sineta gudaglo. Na parte anterior da cabeça está fixada uma pena da cauda de um papagaio*”. As vestes das dançarinas são similares e

enchem o meio da imagem com sua estampa vertical chamativa. Ao fundo à esquerda, no lugar de uma viga de sustentação na outra imagem, uma grossa árvore e potes no chão. À direita, a assistência forma um grupo indefinido. Na parte superior da imagem, as folhagens das árvores completam o ambiente e o emolduram sem pesar sobre os indivíduos

Apesar de representarem uma movimentada dança, as duas imagens, pelo tratamento que recebem, ficam quase estáticas. A simetria das duas em conjunto também reforça este aspecto. A indistinção de Agûê contrasta com a diferenciação e destaque dados ao caçador iorubá. Simplicidade e ordenamento do rito para poucas divindades essenciais e locais opõem-se à aparente desordem do culto na Bahia, com sua profusão de divindades, cada uma proveniente de uma região, com subdivisões e detalhes individuais. Essa desordem Verger rearranja , apontando para as origens, para o rei caçador, a principal divindade cultuada na terra de onde vieram os ancestrais dos primeiros terreiros da Bahia.



Shango au Brésil.
55 - Bahia, Brésil



Shango en Afrique.
54 - Ouidé, Dahomey

Foto 5 e foto 6 - *Dieux d'Afrique*, pranchas 54, 55, pp.152-153. Data: Entre 1947 e 1954. Locais: Uidá (Benim) e Salvador. Legenda: *Xangô na África / Xangô no Brasil*.

Nova comparação entre duas representações de divindades do trovão, uma de cada lado do Atlântico. Verger valoriza os artefatos e as expressões faciais tanto numa imagem quanto noutra, por isso o plano médio. Na África, sob o sol fazendo com que se produzam áreas com sombra, o rosto da sacerdotisa emerge no meio da cena junto com o machado duplo, numa região bem iluminada. O fundo, caracterizado pelo ambiente natural, está fora de foco, para que as figuras se recortem e saltem até nossos olhos. Com estes poucos recursos, Verger reafirma o que está ocorrendo no momento, um canto, uma celebração a plenos pulmões que chega até o observador da imagem, ainda hoje.

Temos o trio frontal enfatizado, mas não perdemos de vista o que parece ser uma aglomeração que o segue. Dois rostos, por detrás e à altura dos ombros, ladeiam a figura central – esse é quase o mesmo recurso utilizado na foto 3. Esses rostos conferem estabilidade à cena. Por trás, à direita, pode-se identificar mais um machado, além dos que estão em evidência, sugerindo que na totalidade do grupo podemos encontrá-los, aqui e acolá.

A sacerdotisa canta, seu rosto inclinado como a palmeira ao fundo e no mesmo sentido dela. Seu penteado, acessórios e roupas estão bem registrados. Os brincos e colares brilham seu metal à luz do sol. O pano-da-costa (como é chamado no Brasil), pende de seu ombro esquerdo e ela usa um tecido estampado em torno do tronco, do qual se pode perceber em detalhes a estampa (flores, folhas e algumas letras). O oxé (machado duplo) pende de sua mão para o lado oposto da inclinação de seu rosto e aponta para ele.

A figura esculpida neste machado parece ter os olhos cerrados e também está banhada com a luz que vem do alto à esquerda, que ilumina a face da sacerdotisa. É um Xangô feminilizado, sentado e de seios pontiagudos, repousando as mãos sobre dois seres menores. O pequeno ídolo porta no pescoço e na cintura pequeníssimas contas, como os Exus da foto 2.

À direita, , franjeando a cena, parte de um rosto mergulhado em sombra, mas do qual percebemos os olhos semicerrados, que o deus esculpido aponta e dá a impressão de repetir. Este rosto em parte – e por isso mesmo – ressalta o machado empunhado por seu portador, acima dele. Este machado equilibra a imagem, formando um contrapeso com o

rosto simetralmente oposto, à esquerda. Caracteriza-se por ser pesado e retilíneo, formando uma massa quase quadrangular, se comparado às curvas acentuadas do artefato do meio. A cobra ao centro – Dan, já que estamos no Benim, onde a serpente é uma das divindades principais – lhe dá o mesmo peso que as linhas do nariz e dos olhos num rosto. A meia face na sombra sustenta este peso. O enrolar da cobra segue a mesma disposição do rosto da sacerdotisa em conjunto com o machado – a cauda segue uma diagonal paralela ao rosto, a cabeça uma paralela ao machado.

A terceira figura, à esquerda, olha para a câmara. Certamente, a câmara está abaixo de seus olhos. Só parte de seu rosto está iluminada, enquanto a sacerdotisa, no centro, tem a face voltada plenamente para a fonte de luz, o que a valoriza plasticamente. Vemos também os acessórios desta pessoa, brincos e colar, e as veias que saltam de seu colo. O bubu branco cobre sua cabeça e a destaca. Ela percebe o fotógrafo e o observa, desconfiada, impositiva. Verger se coloca abaixo, submisso, exaltando quem sabe.

Na foto 6, há também alguém que olha para a câmara à esquerda, só que na parte inferior. Uma garotinha com grandes olhos sérios, curiosos. A sombra projetada pelo Xangô incorporado cobre parte de sua testa e de seu ombro. A menina intromete-se na cena da mesma forma que uma ventarola desfocada surge na outra imagem, no canto esquerdo inferior. Por ela, percebemos que o fotógrafo aqui também se colocou abaixo no registro do Xangô.

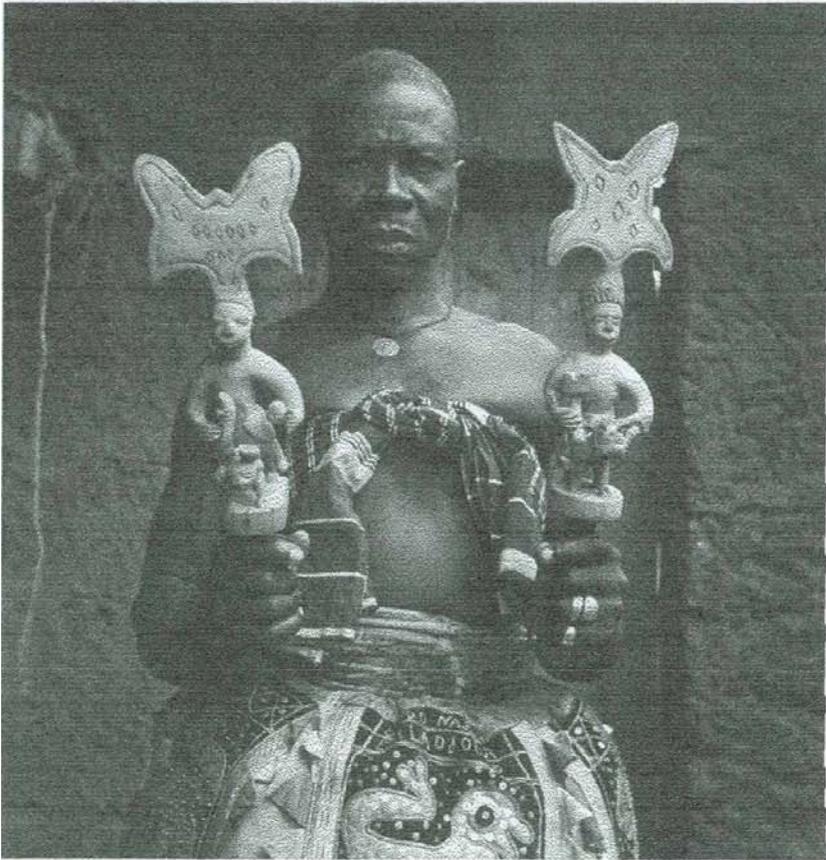
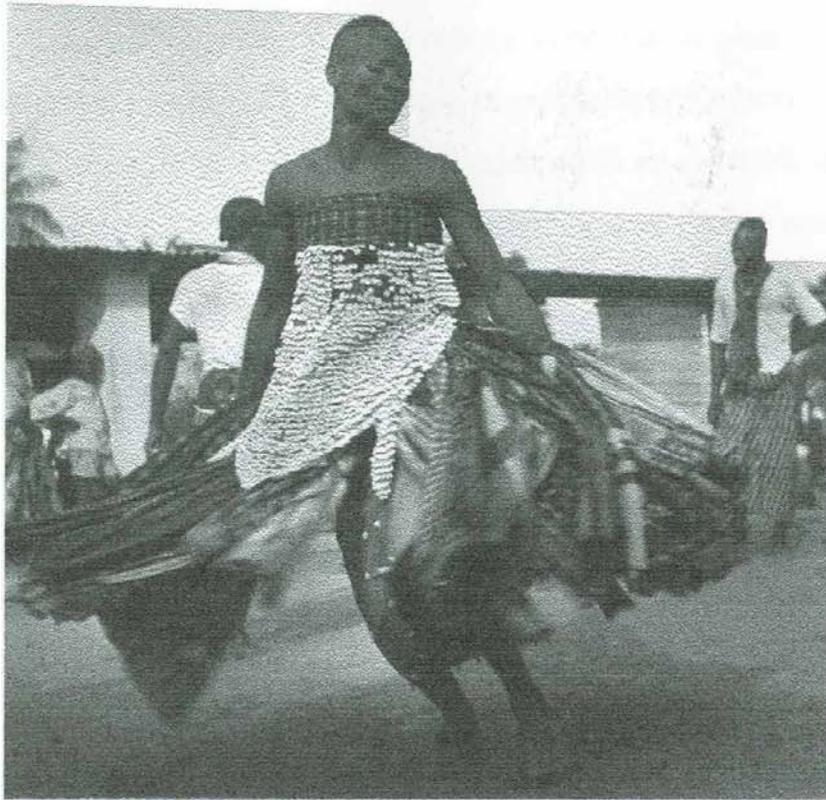
Ao fundo, desfocado, não mais o céu em tom cinza, mas as bandeirolas na penumbra. A palmeira da outra imagem é evocada nesta por uma única palma – a parte pelo todo -, mas para compensar está muito mais nítida, por trás do orixá. Este se veste de modo semelhante ao da sacerdotisa, com um tecido amarrado sobre o peito, ombros nus. A mão empunha um simples machado de cobre ou latão, em diagonal como o da sacerdotisa africana. A pessoa incorporada tem os olhos semi-abertos, que caracterizam seu estado de transe. Tecidos finos, com brilho, penugens, tudo é vistoso, atrai o olhar – o brilho é uma constante no ritual brasileiro que geralmente é à noite em lugares fechados. A saia armada traz estampas que denotam um gosto africano herdado, assim como os braceletes de búzios e os fios-de-conta. De sua mão espalmada “nasce” a folhagem da palmeira, pregada numa viga de sustentação. Pelo posicionamento (mas não a posição), o Xangô brasileiro aproxima-se daquela que olha para a câmara na outra imagem, pelos seus olhos semi-

abertos – aqui é o olhar desprotegido do transe e não a posição defensiva – pescoço e colo em evidência, coroa com predominância do branco, como no bubu.

À direita, vemos outro meio rosto, do orixá feminino Iemanjá. É um rosto coberto por contas, que se chamam “chorão”, procedimento comum no Brasil, mas não na África. As contas brilham e caem do diadema da divindade. Esta também empunha um artefato de latão, um círculo com o centro recortado em forma de estrela. Esta figura se aproxima da que empunha o machado com a serpente.

Essa imagem está um pouco desequilibrada. Temos duas diagonais paralelas inclinadas para a direita - menina, braço e machado; braço de Iemanjá e sua ferramenta. Embora as bandeirolas façam o mesmo caminho diagonal (ao alto, à esquerda), elas tendem a deixar um vazio na área em que predominam, que desequilibra toda a imagem. De outro ponto de vista, é uma foto bem sucedida, justamente quando cotejada com a primeira. Nela, transe e enfrentamento da câmara também se produzem conjuntamente e Verger enfatiza o transe.

Mais uma vez, a composição aproxima, fazendo o jogo das semelhanças e diferenças, mas com tendência a enfatizar as semelhanças, por apresentarem-se composições parecidas. A principal semelhança aqui é o machado duplo que Verger coloca em evidência, apesar de também registrar o transe.



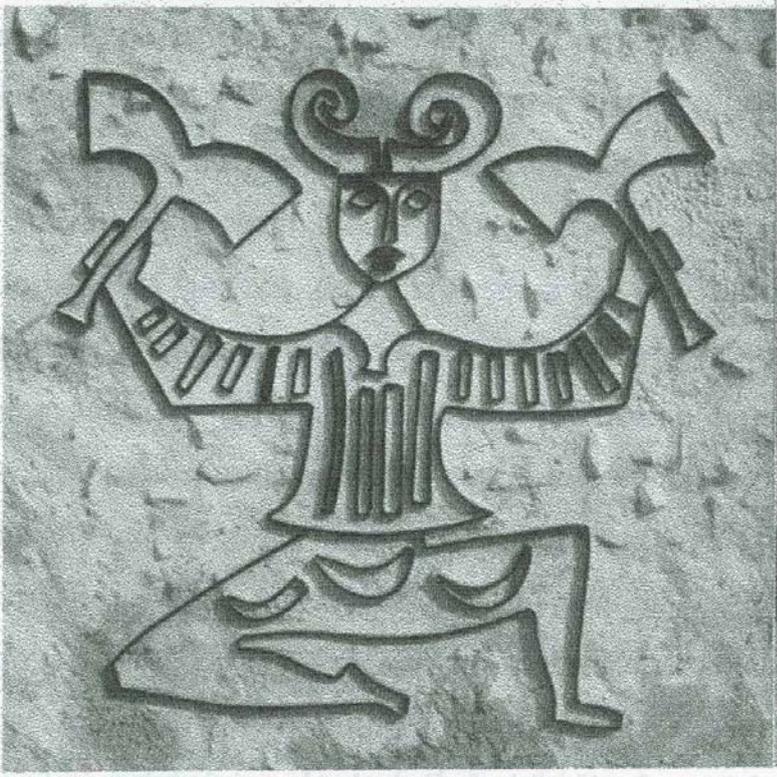
(41). A foto 126 inclui um período de tempo mais amplo: 1949-

ela é mais recente
 126

era "filho de Xangô"
 a divindade na
 Mfe Senhora, sua
 fotográfico: maior é
 a composição
 Verger capta a
 de tecido circun
 entamente, na foto
 as em machado em cad
 ovemente, pelas semo
 do ar livre, a
 fessados, a noite, a
 127

de Xangô e de sua
 nquase toda a super
 teadas, enquanto a
 16 executado
 este está em

116 a 123. Várias estilizações
 de oxé de Xangô.
 (páginas
 anteriores).
 124 a 127. Xangô atravessou
 o Atlântico com
 seus símbolos e
 suas danças.



três terreiros foram criados, originários do Axé Opô Alonja, formada u

Foto 7 e foto 8 – *Orixás*, pranchas 124, 126, pp.162-163. Data: entre 1949 e 1954. Em *Le Messenger* a prancha 124 está classificada entre 1949-54 e encontra-se ampliada (prancha 41). A foto 126 inclui-se num período de tempo mais amplo: 1949-62, provavelmente ela é mais recente. podendo estender-se até 1962. Local: Ifanhim (Benim) e Salvador. Legenda: *Xangô atravessou o Atlântico com seus símbolos e suas danças.*

Verger era “filho de Xangô” e por isso dedicou-se a registrar em grande quantidade o culto a essa divindade na África, assim como o de Oxum, que era o santo, o orixá ancestral, de Mãe Senhora, sua iniciadora na Bahia. Em *Dieux d’Afrique* e em *Orixás*, um espaço fotográfico maior é reservado para Xangô. Este díptico é particularmente expressivo. A composição, valorizando a vestimenta, aproxima as duas divindades representadas. Verger capta o momento exato em que cada um faz o saio girar em torno de si. Pedacos de tecido circundam o corpo e o posicionamento é de incorporação, que ocorre, certamente, na foto 126. Num , braços pendentes, noutra, braços erguidos como se segurassem um machado em cada mão, como nas fotos 125 e 127.

Novamente, pelas semelhanças as diferenças também se destacam. Na África, o caráter público, ao ar livre, a claridade, o despojamento. No Brasil, o caráter privado dos espaços fechados, a noite, a cobertura de bandeirolas, uma maior solenidade, o brilho da couraça de Xangô e de sua coroa. A roupa do representante africano está bordada com búzios em quase toda superfície. A couraça também adorna-se com eles. As duas figuras estão destacadas, enquanto o fundo não está em foco, pois Verger quer dar mais nitidez ao movimento executado que lhe interessa. O africano é tomado de corpo inteiro, enquanto o afro-descendente está em meio plano. Mas isso não chega a interferir na força do díptico.

A capa de *Orixás* é ilustrada pelo mesmo africano representado na foto 124, empunhando o machado, considerado um *elegun* – aquele que incorpora – *de Xangô* (Verger 1997: 9). No *Notas...* (Verger 1999: 323), temos a informação adicional da legenda da foto 126 (não numerada): *Sango manifestado no pai-de-santo Balbino, Salvador, Bahia.* Balbino, que foi um dos amigos próximos de Verger, é filho do *Opô Afonjá* (Verger 1997: 30): “*Outros terreiros foram criados, originários do Axé Opô Afonjá, formando uma terceira, ou mesmo uma quarta geração dessa família de candomblés que nasceu na Barroquinha. Citemos o Axé Opô Aganju, de Balbino Daniel de Paula, Obaraim, que viajou para a África e aí participou das festas para Xangô com perfeita naturalidade, como*

se sua família não houvesse deixado aquele país há várias gerações. Recebeu aí novo nome africano, Gbobagúnlè, 'o rei desce sobre a terra'". Vemos no díptico a terceira geração perpetuando elegantemente e fidedignamente a coreografia sagrada dos cultos iorubás.

Essas imagens nos mostram como Xangô é representado pelos iorubás, como é visto por Verger e como a visão de Verger está próxima da própria visão da cultura iorubá, principalmente do nagô que para cá se transportou. Verger (1999: 33) assim descreveu Xangô: *"Dança com majestade, pois é o antepassado mítico dos reis yoruba"*. Temos aqui, a majestuosidade de cada divindade representada a seu modo. O majestoso africano é inerente ao movimento, à postura, apesar das pessoas em segundo plano não prestarem extrema atenção a essa majestade. O menino à esquerda, ao fundo, pouco nítido, parece que observa o que é diferente: o próprio Verger com a câmara. É natural o que ocorre, como afirma Olivier de Sardan (1989) sobre o modo africano de encarar numinoso. A divindade representada pelo afro-brasileiro é majestosa pela postura também, mas tem maior atenção. O majestoso já está indicado pela coroa e o brilho, mais fácil de identificar, enquanto na África são outros os sinais de realeza – o cravejamento em búzios, por exemplo, já é um sinal de importância material do que é representado.

Nessas imagens, o entorno não interessa muito a Verger. Ele recorta o movimento e Xangô, para enfatizar sua força de rei, uma força ágil. As duas fotografias juntas traduzem um estado de espírito de resistência que Verger muito admirava. O escravo marginalizado em sua própria sociedade africana – por ter se tornado escravo lá – e ainda inferiorizado pelo colonizador por sua condição étnica (numa exclusão dupla), encontrava uma forma de afirmar sua humanidade através da convicção em sua origem nobre. Pois não eram tantos os que vinham para cá que eram considerados de estirpe real na própria África. Mas todos tinham um herói antepassado, um chefe de clã, um “obá”, como é chamado Xangô. Era o culto a esses reis e rainhas, grandes chefes de família talvez, num período remoto, que se confundiram com os criadores da própria humanidade, que lhes dava força para afirmar sua própria cultura¹²⁹ e dignidade humana. Verger declara a Gilberto Gil em sua última entrevista: *"Aprecio o que essa religião é capaz de fazer para descendentes de africanos, citando o caso de Balbino, por exemplo, que quando conheci ele, era um pequeno vendedor de quiabos no mercado, nem sabia ler. Porém, era um sujeito como é hoje, perfeitamente*

¹²⁹ Pode ser que o islamismo também tenha contribuído neste sentido, mas Verger não entra nesse campo.

*contente de si. Ele mesmo não se sentia humilhado com ninguém e falava de igual para igual com qualquer pessoa porque era filho de Xangô*¹³⁰. O próprio Xangô de Balbino demonstra a força imperativa de Xangô. Mesmo o desinformado, que talvez atribua um toque carnavalesco ao que se passa – o que, pelo contrário, é muito rígido e hierarquizado – pode vislumbrar essa postura séria através do díptico, algo que não pode racionalizar rapidamente, mas que indica que alguma coisa diferente se passa e se impõe. Verger (1995c) fala no caráter majestoso que aqui representa ao tocar novamente no nome de Balbino: *‘O pai-de-santo Balbino, quando foi à África, a primeira coisa que fez foi ir a Igreja agradecer a Deus por ter chegado na terra dos seus antepassados sem dificuldades, e quando é Xangô, é Xangô. Balbino discutia com os bispos com perfeita naturalidade, sem constrangimentos’*. A figura rodopiando traduz uma majestade senhora de si que é característica de Balbino, não só como indivíduo, mas como afro-descendente, historicamente e religiosamente. Isso é uma herança africana, como bem o demonstra o díptico. Essa postura também poderá ser encontrada na famosa imagem de Mãe Senhora, como veremos adiante. Verger completa (1994: 41): *“Se uma pessoa de origem humilde, que tem um temperamento imperativo, que quer mandar, não pode fazê-lo socialmente, quando se transforma em Xangô ou Ogum, que são orixás muito poderosos, ele é o rei, ele é uma pessoa poderosa durante algum tempo”*. Entretanto, apesar de ter caráter extático, a força gerada não seria entorpecente, mas levaria a uma reação continuada de resistência à opressão, como, por exemplo, a opressão policial que até bem pouco tempo era aplicada sobre esses cultos¹³¹. Vemos, pelas descrições de Balbino, que esse modo de ser aprendido nos cultos leva a um enfrentamento de igual para igual, apesar das condições sócio-econômicas desiguais, ou de se ser considerado etnicamente e religiosamente “inferior”. Verger também aborda o enfrentamento na foto 5, num diálogo com o próprio fotógrafo, aquele que vem de fora e está fora.

Mas a beleza desse díptico sofre interferência do díptico inferior, que pesa e diminui o impacto do superior. Nas fotos 125 e 127, repete-se o tema do machado duplo, um em cada mão. Podemos observar melhor, no retrato da foto 125, os machados duplos típicos do culto africano para Xangô. São dois Xangôs masculinizados em montaria, o inverso da foto 5, que traz um Xangô com seios. Esse machado, segundo Verger (1999: 308) *“representa*

¹³⁰ *Mensageiro Entre Dois Mundos*

freqüentemente um personagem que carrega o fogo na cabeça e esse fogo é, ao mesmo tempo, o machado de dupla lâmina". O fogo é o elemento de Xangô, por isso o movimento que Verger preferiu captar no díptico superior. Menos comum nas fotos da África, a pessoa da foto 125 (Uidá, Benim) encontra-se num recinto, uma exceção – embora tenhamos a informação de que Verger costumava entrar nos *couvents* com sua câmera. Curiosamente, seu saiote está bordado de lantejoulas brilhando. O brilho seria um gosto africano que no Brasil expandiu-se, por circunstâncias particulares. Temos um retrato frontal e o retratado parece posar com uma característica expressão séria, mas natural, que ocorre nos retratos de Verger. Não há enfrentamento, mas apenas o mostrar-se, o apresentar os objetos.

Ao lado dessa imagem, a de um relevo em Salvador, em que o Xangô carrega dois machados igualmente e um capacete de aríete, ao invés do fogo em forma de machado sobre a cabeça. Esse Xangô também está em movimento, conforme a concepção do artista que o fez. O aríete tem sua justificativa, segundo Verger (1999: 308): "*O carneiro, cujas cabeçadas têm a instantaneidade do raio, é o animal cujo sacrifício melhor convém à divindade*". Xangô é a divindade do trovão e do raio.

¹³¹ Sobre o discurso político dos cultos afro-brasileiros cf. Segato (1995).

to (Benim) e Salvador, Legenda: A vontade das deuses se interpreta por



Las volantes de deus, interpreté gra a ab noi de patre d'ila... ou aux nois de laia
de Alau Doheny



Brasil, com suas transformações. Também outras fotos nos ensinam do assinal

Foto 9 e foto10 – *Dieux d’Afrique*, pranchas 28 e 29, pp. 100-101. Data: 1947-1954. Local: Kêto (Benim) e Salvador. Legenda: *A vontade dos deuses se interpreta graças às nozes de palma de Ifá... ou às nozes de cola.* Em *Orixás*, são as pranchas 82 e 85, pp. 128, 129. Legenda: *Babalaô consultando Ifá com os Ikin / Babalorixá faz a adivinhação usando as quatro partes da noz de cola.*

A consulta ao oráculo está aqui representada. A ausência do Ifá no Brasil acaba sendo abordada discretamente. Essa tradição não se perpetuou aqui. Verger, (cf. 1999: 582), quando discorria pela primeira vez sobre o assunto, falava a partir de 1953 e, já nesse período, a consulta ao Ifá estava perdendo campo para o que hoje é conhecido como jogo de búzios. Na África, o babalorixá (pai-de-santo) é hierarquicamente inferior ao babalaô (adivinho). No Brasil, a situação começava, então, a se inverter (cf. Bastide & Verger 1981), e o conhecimento a se perder, devido a maior facilidade em se consultar os búzios, do ponto de vista da preparação dos adivinhos. Hoje, estas mudanças se concretizaram.

Verger (1997: 126; 1999: 584) descreve os dois procedimentos, percebidos com mais facilidade ao apenas observarmos as imagens: *“Dois sistemas permitem ao babalaô encontrar o signo de Ifá que está sendo procurado, chave do problema que lhe apresenta o consulente. Um deles é bastante elaborado, manipula-se de acordo com certas regras, dezesseis caroços dos frutos do dendezeiro, os ikin Ifá”; “Existe outra maneira de se comunicar com os deuses, tanto na África como no Brasil. É por meio do obi. Quatro partes são jogadas no chão, ao pé do altar. De acordo com sua posição relativa, os deuses respondem sim e não às perguntas feitas. Essa forma de adivinhação é de emprego constante durante as cerimônias de iniciação e permite garantir que o ritual seguido é aquele desejado pela divindade”.*

As duas imagens são como uma seqüência. Uma defronte à outra, os homens praticam a adivinhação com o jogo entre as pernas abertas, a postura que se mantém no Brasil. Um está sentado na esteira, o outro num banquinho, mas uma mesma ação se completa. O africano vai jogar os caroços – e ao seu lado notam-se os búzios – o outro já jogou o obi, as mãos estão abertas. Essa seqüência é uma expressão da continuidade África–Brasil, com suas transformações. Temos nessas fotos, por causa do assunto, uma ênfase nos pés descalços. Os pés do homem “deitado” diante dos recipientes são como uma

“continuidade” dos pés do babalaô, no qual estão encostados os pés cruzados de um menino. Pés descalços e a relação visível com o chão reúnem a todos numa mesma prática.

Os meninos são um detalhe importante. Por eles, foi abordada a questão do aprendizado. Eles observam e aprendem, embora o menino do babalaô tenha sido eliminado em parte da cena nesse recorte apresentado, o que é menos acentuado na foto 82 de *Orixás*. Ele segura uma espécie de cetro do qual pendem pêlos brancos, de significado religioso e geralmente relacionado a Oxóssi, além de insígnia do dirigente local (estão em Kêto). O menor está em contato com os objetos de culto, o maior já observa o procedimento. Numa olhada já estamos a par de como se passa o conhecimento na cultura iorubá, através de uma longa convivência, relacionada ao círculo familiar.

Foto 11 e foto12 – *Orixás*, pranchas 32, 33, p. 75. Data: entre 1947 e 1954. Local: Ixedé (Benim) e Salvador. Legenda: *Cerimônia na África para Ogum Igboigbô, em Ixedé / Cerimônia para Xangô, na Bahia*. Temos em *Dieux d’Afrique* a seqüência dessa cerimônia para Ogum (fotos 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86). No entanto, as fotos 86 e 83 destoam das fotos 82 e 84 pelas roupas dos celebrantes – a diferença da roupa da mulher é mais destacada. A foto 84 está na mesma seqüência de tomada da foto 32 que aqui abordamos. Verger (1999: 164-171) descreve a cerimônia registrada e apresenta a ação das fotos 82 a 86 como : “*Um após outro vão saudar os lugares consagrados da clareira*”. Como as imagens do *Notes* são as mesmas do *Dieux d’Afrique*, as fotos 82 a 86 seriam momentos diferentes num mesmo dia ou pertenceriam a acontecimentos separados no tempo, sendo apenas representativas do que ocorreu num só dia. A presença de representante de Xangô, não descrita nessa cerimônia, mas patente pelas fotos 84 e 32, também nos leva a crer na diferença do momento. Verger não menciona, em sua descrição, nem mesmo um sacerdote dedicado a Ogum segurando o oxé, machado duplo.

O mais interessante nesse díptico é que justamente a presença de Xangô o torna um díptico. A foto da Bahia traz o Xangô da foto 6 dançando com seu machado duplo. Podemos vislumbrar os tocadores de atabaque, o ambiente, a assistência (alguns olham para Verger). O rapaz relaxado sobre a cadeira, em segundo plano, é um dos assuntos que Verger gosta de abordar, para mostrar o jeito afro-baiano, assim como a senhora apoiando o queixo na mão, tranquilamente sentada. Sempre o mesmo contraste entre as duas cerimônias, dia e noite, ambiente aberto, espaço restrito.

Mas esta cerimônia africana traz uma leve diferença. Ela se aproxima mais da cerimônia afro-brasileira. Na foto 32, vemos dois sacerdotes de Ogum incorporados, com suas espadas pouco convencionais (facões), se comparadas às que encontramos nos cultos baianos. A mulher, provavelmente *Iyafero*, como Verger a chama ao relatar o acontecimento, é dedicada a Ogum, porém tem a mesma indumentária feminina africana para Iansã, já que segura um leque¹³². *Olupona*, que cuida de Exu, segura um porrete. E há um Xangô. Temos três divindades representadas, talvez todas incorporadas. Essa imagem

¹³² Iansã absorveu Ogum e Oxóssi no Brasil, porta espada, chicote de pêlos e chifre como alforje (ver foto 139 de *Orixás*). Não é o estilo da Iansã de Adja Were no Benim, que traz uma ventarola forrada com pele de animal.

está bem próxima do que Verger chama monoteísmos justapostos, com a presença de duas divindades diferentes na homenagem a Ogum.

Pela narrativa da apresentação de uma nova iniciada no culto de Ogum em Ilodo (Verger 1999:173), percebemos que a situação não é tão incomum, embora tenha se intensificado no Brasil. Na cerimônia descrita aparecem, ao estilo brasileiro, vários orixás, além de Ogum. Entretanto, no Brasil, justamente na cerimônia de apresentação do iniciado, só é tomado pela divindade o próprio iniciado. Pela descrição, vão entrando em transe, após Ogum, Xangô, Odé (Oxóssi), Oiá (Iansã), Odua (Oxalá) e Omulu. A imagem 32 é a que mais se aproxima dessa situação, por isso Verger a coloca ao lado da cerimônia para Xangô no Brasil. Ele reconhece uma situação menos comum, mas raiz do que aqui se consolidou como candomblé: o culto reunido das divindades de várias regiões iorubás, que no Benin, país “estrangeiro”, começavam a se congregar.



Tres timbours au Brésil?
2 - Banc 8653



— zembliables à trois lambeaux d'Afrique.
? Sévère Djaloréy

Fotos 13 e 14 – *Dieux d’Afrique*, pranchas 2 e 3, pp.45, 47. Data: 1947-1954. Local: Bahia e Saketê (Benim). Legenda: *Três tambores no Brasil...semelhantes a três tambores da África*. Novamente, a legenda é um recurso comum para unir o díptico, como nas fotos 9 e 10.

Em suas imagens, Verger focaliza não só postura, coreografia, mas também instrumentos e altares, o material utilizado para fazer o culto. Estas imagens são um exemplo disso. O atabaque é de extrema importância pois induz ao transe, e Verger abre *Dieux d’Afrique* com esse díptico de tambores. Essa abertura justifica-se (Verger 1999: 25): “*Os atabaques desempenham, nesses cultos, um papel essencial. São, para os negros, muito mais do que meros instrumentos musicais que servem para acompanhar as cantigas e danças religiosas. São considerados seres dotados de alma e personalidade. São batizados e, de vez em quando, é necessário infundir-lhes uma nova força por meio de oferendas e sacrifícios*”. Verger ainda explica que nas cerimônias sempre se cumprimentam os atabaques em sinal de respeito. O díptico Bahia – Benim refere-se aos nomes dados aos instrumentos que para cá se transportaram (Verger 1999: 28): “*Os atabaques, indo do maior para o menor, recebem os nomes de rum, rumpi e lê, deformação das palavras fon, hum e humpevi para os dois primeiros, e da palavra nago, omele, para o terceiro*”.

Os tocadores são sempre homens. Vemos nas imagens jovens rapazes e meninos aprendendo o ofício, como no jogo de adivinhação. Os baianos estão mais sorridentes, os africanos fazem esforço, mas ali estão os tambores. Dessa vez, a luz natural também incide sobre os afro-brasileiros. Não é uma cerimônia específica, estão “treinando” no terreiro. Vemos bem como é cada tambor, o que não pode ser visto na foto 12, quando está escuro e o assunto é outro. Essa foto parece ter sido tirada intencionalmente para identificar os tambores: os rapazes quase posam. A claridade é para mostrar com definição cada instrumento. Assim também é na África, e Verger faz questão de mostrar como é tocado em cada local – não é uma mera foto dos tambores isolados. Algo a mais aproxima os tocadores, além dos instrumentos e movimentos: as roupas, simples, não cerimoniais, às vezes rasgadas. Talvez os africanos toquem para alguma ocasião específica não identificada. O ambiente é mais descontraído, nos dois casos.

A identificação entre os tambores, porém, não é completa. Em Saketê, há a presença de baquetas, também comum no candomblé baiano nagô-Kêto. Verger (1999: 28) explica: *“As formas e os sistemas de tensão do couro dos atabaques são diferentes, de acordo com as nações dos terreiros. O sistema de tensão por cunha é freqüente nos candomblés de origem banto (congo e angola). O sistema de tensão por cavilhas enfiadas no corpo do atabaque é característico, no Brasil, das nações nago e djèdjè”*. O primeiro sistema é referente à primeira foto, o segundo, apesar de ser mostrado na África, é apontado no texto como o sistema nagô-jeje afro-brasileiro. Se o Oxóssi afro-brasileiro (foto 3) representa todos os nagô, os tambores de Saketê são a representação do sistema afro-brasileiro que veio de Kêto – e Sakatê é quase Kêto. Novamente o três em um, só que a duplicidade pende, agora, para o lado do Brasil, que usa atabaques em cultos de origem congo-angola, no entanto, marcadamente influenciados pela organização nagô. Vemos, aqui, uma certa “supremacia” nagô que, se existia na própria África (ver fotos 3 e 4), segundo a visão de Verger, consolidou-se no Brasil, englobando os cultos de congo e angola, como foi absorvida pelos fon. A grosso modo, um processo como o do panteão grego tomando conta das crenças egípcias e até das crenças do dominador romano, pela força de seu discurso¹³³. Essa supremacia nagô está também muito ligada à noção de “pureza”, da tradição que não se misturou nem perdeu suas origens, sendo a tradição nagô um modelo. É bastante contestada hoje, mas está sutilmente impregnada nas imagens de Verger, pois ele defendia esse ponto de vista.

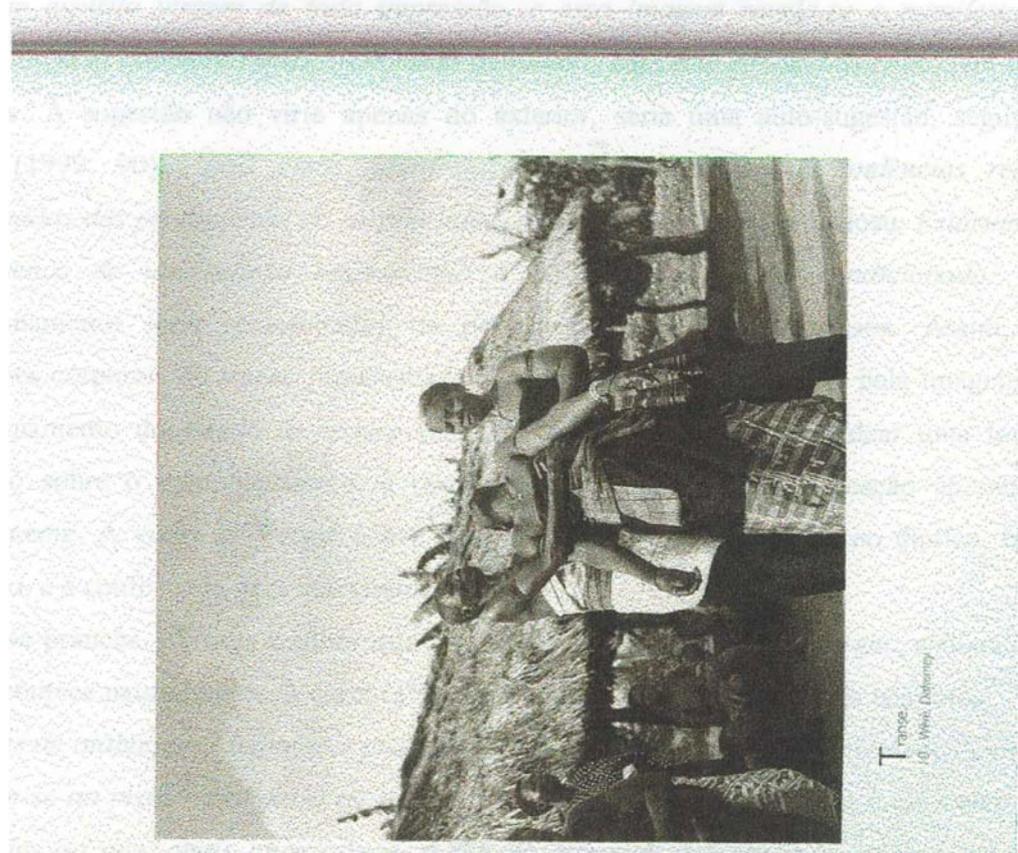
A sutileza é devida a não termos a informação, pelas imagens, de que o atabaque que representa o lado do Brasil seja de uma tradição não nagô. Esta dúvida só poderia ser esclarecida, a partir da observação da foto, por um participante dos cultos ou um especialista. No entanto, no contexto do livro e da pesquisa, o conjunto passa por nagô e a dominante é nagô e o tratamento das fotos contribui para mostrar a influência africana no Brasil como predominantemente nagô.

¹³³ Verger faz referência à Grécia em *Orixás*, figura 100, onde encontra também o machado duplo divino representado numa moeda antiga.

Fotos 13 a
Kere (Bani
Outro dipic
em que os
ir estar pe
mente. Ves
lo. No Bras
quase não
s é quase a
do corpo.
inter dos c
a, é um ref
le contém e



Data: 1947-15
melhanças. N
alguém que
tá determin
rês mulheres
pessoa da ce
No: a expressão facial
braços estendi
iro-descender
82), depois
gráficas (op
to da inicia



Trance
© - Wesa, Libermany

Fotos 15 e 16 – *Dieux d’Afrique*, pranchas 10 e 11, pp. 56, 57. Data: 1947-1954. Local: Were (Benin), Salvador. Legenda: *Transe*.

Outro díptico particularmente forte e muito demonstrativo das semelhanças. Numa situação em que os gestos parecem nascer espontaneamente, como segurar alguém que vai cair por estar perdendo os sentidos, vemos como essa reação está determinada culturalmente. Verger reforça a semelhança por ter conseguido abordar três mulheres de cada lado. No Brasil, há uma quarta mulher, por detrás, que vai retirar a pessoa da cena, mas ela quase não aparece, sem grande interferência. No transe, a expressão facial das mulheres é quase a mesma, o jogar a cabeça para trás também, como os braços estendidos ao longo do corpo. Ou seja, o transe é igual, pelo menos entre africanos e afro-descendentes participantes dos cultos. Talvez ele seja aprendido. Para Verger (1999: 82), depois da iniciação, é um reflexo condicionado. O iniciado é como uma chapa fotográfica (op. cit: 82): *“Ele contém em si a imagem latente do Deus, impressa no momento da iniciação sobre um espírito virgem de toda impressão, e essa imagem revela-se e manifesta-se quando todas as condições favoráveis estão reunidas”*. Mas este condicionamento tem suas ressalvas. A sugestão não viria apenas do exterior, seria uma auto-sugestão, segundo Verger (1999: 90): *“pois essas manifestações corresponderiam a tendências reais, ressuscitadas das profundezas do inconsciente, durante a iniciação dos ados. Estaríamos na presença de um reflexo ressuscitado e não de um reflexo condicionado”*. O condicionamento seria ressuscitador da personalidade latente da pessoa. Assim, as expressões corporais do transe representadas nas fotos 15 e 16, suscitam, pela imagem, o condicionamento do estado de êxtase religioso. Elas poderiam desencadear uma longa discussão sobre o comportamento, a reação imediata e instintiva, a reação aprendida culturalmente. A visão de Verger sobre essa discussão já está colocada no díptico, bem escolhido, e é confirmada pelo que citamos acima.

Na prancha 10, uma mulher que amamenta seu bebê, observa Verger, enquanto o transe acontece naturalmente. Verger (1999: 32) explica a situação retratada nas fotos: *“Os tocadores de atabaques, diante dos primeiros sintomas do transe e para invocar os Orisa, entregam-se ao prazer malicioso de executar os ritmos com mais energia e de tornar as invocações ao deus mais imperativas, a fim de apressar sua chegada, apesar da luta*

interior das iyawo. O efeito raramente deixa de manifestar-se e eles ou elas não demoram em cair, ofegantes, nos braços das ekedi encarregadas de cuidar deles”.



— tuée par la chimie.
15 - Baha, Brésil



Le « cadavre » -
à Abomey, Bénin

Fotos 17 e 18 – *Dieux d’Afrique*, pranchas 15, 16, pp. 63, 65. Data: 1947-1954. Local: Salvador e Abomé (Benin). Legenda: *...morto pela divindade. / O “cadáver”...*

Duas imagens pertencentes a uma longa seqüência de fotos presente em *Dieux d’Afrique* sobre morte, ressurreição e iniciação. Verger abre o livro com os tambores, danças e transes e fecha com essa seção, para depois falar de situações e divindades mais específicas. A primeira foto, cuja qualidade deixa a desejar, foi selecionada por representar a preocupação predominante de Verger relativa à significação de seus dípticos, sem se deixar limitar por questões plásticas. Após o transe e o desmaio, divindades incorporadas carregam, coberto com um tecido, o participante desmaiado. Segundo Verger (1999: 33): *“Pode acontecer que, durante as cerimônias, uma pessoa da assistência, não iniciada, seja tomada por tremores que podem terminar em transe, e chegar até mesmo a cair, contorcendo-se aos pés de um Orisa encarnado. Esses incidentes são considerados como manifestações do Orisa, apelos à iniciação da pessoa eleita dessa forma. O corpo “morto” pelo deus é coberto com um pano e levado para dentro do templo”*. A situação assemelha-se à da África, uma cerimônia de ressurreição descrita por Verger (1999: 103-105), em que o noviço é envolvido numa mortalha e carregado, para depois dela “ressuscitar” ou “renascer”. Todavia não é a mesma situação, embora sejam as mesmas noções de iniciação como símbolo de um renascimento. Daí carregar o corpo do “morto” para fazê-lo nascer de novo. O díptico se constrói nessa seqüência explicativa da iniciação. Verger não dispensa uma imagem tecnicamente desqualificada, por sua importância no díptico a formar, talvez a única que melhor representasse o “cadáver” nos cultos afro-brasileiros – que toma muito cuidado em fotografar, restringindo sua atividade fotográfica nessa área e também suas imagens, após sua primeira iniciação no Brasil. A inclusão dessa imagem demonstra sua preocupação em explicitar a equivalência das noções dos dois lados, sem priorizar o que plasticamente faria melhor figura, fazendo o possível para manter a coerência do que pretende apresentar.

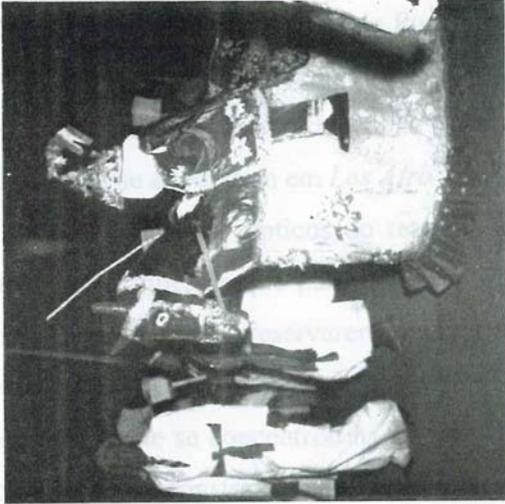
Fotos 19 e 20 – *Orixás*, pranchas 194, 195, pp. 224-225. Data: 1947-1954 (até 1962 para a foto 195). Local: Kêto (Benim) e Salvador. Legenda: *Na África, como no Brasil, o corpo do iniciado é decorado com desenhos feitos com giz branco.*

Verger concentra-se no transe visível da foto inferior e nos olhos baixos da jovem da foto superior. Com simplicidade, vê-se pelos pontos brancos e pena no alto da cabeça que a iniciação afro-brasileira é também uma extensão da iniciação africana. O enfoque no rosto mostra que a postura do noviço continua a mesma, de cabeça baixa, alheio a tudo. Mais despojamento no lado africano, embora a noviça também use braceletes, apesar de não estar com os pesados colares e fios da foto inferior. No entanto, no Brasil, os seios não ficam descobertos. Balbino, em *Mensageiro Entre Dois Mundos*, reconhece a segunda foto como tendo sido feita no *Opô Aganju*, sua casa de culto. Com simplicidade no recorte e aproximação para tornar nítidos os detalhes da pintura e a cabeça, Verger simplesmente quer mostrar que os costumes permanecem e as prescrições rituais continuam sendo seguidas.

Vemos aqui o gosto pelo retrato e uma certa invasão, no caso do Brasil, de um culto privado. Na África, muitas vezes, a cerimônia é pública, como em praça pública. No Brasil, talvez devido à histórica discriminação do culto, este assume outro caráter. Vemos também uma noviça africana mais consciente e se observarmos bem todas as fotos em que pode estar acontecendo o transe, perceberemos que para o africano ele pode se dar de olhos abertos ou não, enquanto no Brasil predominam os olhos fechados (em Verger 1995: foto 9, há um homem de olhos arregalados em transe, em Recife, mas isso não é comum nas fotos do Brasil) e certa mudança de expressão exagerada. Apesar de “invasivo”, Verger registra bem as pinturas sobre a cabeça, já que ele conhece a grande semelhança que incrivelmente se manteve. A iniciação é o ponto forte da religião, principalmente no Brasil.



31. Festa do bumba meu boi em Recife, Brasil.



32. Festa da burrinha em Porto Novo, Daomé.



33. Os santos Cosme e Damião em Recife, Brasil.



34. O santos Cosme e Damião em Porto novo, Daomé.

Fotos 21 e 22 – *Fluxo e Refluxo....*, pranchas 31, 32, 33, 34. Data: provavelmente entre 1946-1954. Local : Recife e Porto Novo (Benim). Legenda: *Festa do bumba meu boi em Recife, Brasil / Festa da burrinha em Porto Novo, Daomé. Os santos Cosme e Damião em Recife, Brasil / Os santos Cosme e Damião em Porto Novo, Daomé.* As pranchas 31 e 32 também se encontram em *Les Afro Américains* (1953), figuras 13 e 14.

Esses são os dípticos do retorno dos antigos escravos. Mostram a fidelidade dos “brasileiros” libertos que para a África retornaram, no século XIX ainda, formando uma unidade entre si ao preservarem o modo de ser aprendido no Brasil¹³⁴. Empregando os mesmos recursos das pesquisas anteriores, Verger retoma o tema dos “brasileiros” no Benim, em que se concentrou na primeira estadia na África. A burrinha e o estandarte em Porto Novo demonstram a continuação do processo. No entanto, como o livro é dedicado à longa compilação de documentos, a distribuição e disposição das fotos não é muito elaborada como nas outras obras.

Percebemos que são gêmeos os que seguram o estandarte e todos se vestem de branco. Nesse díptico, não se trata mais propriamente dos iorubás, mas sim dos fon e de Pernambuco. As fotos sobre a burrinha não estão muito nítidas nem tecnicamente qualificadas, mas deixam entrever que o Bumba-meu-Boi daqui foi para a África. O Cosme e Damião do Brasil demonstra sua ligação com os xangôs recifenses, se observarmos as roupas das jovens e os tambores no chão. O culto aos gêmeos africanos (“ibeji” em iorubá) veio ao Brasil e, astutamente “sincretizado” com os gêmeos católicos (o Cosme e Damião de 27 de setembro), voltou ao Benim. Novamente, três em um: do afro-descendente fiel aos nagôs surgiu um afro-brasileiro que, por sua vez, retornando à África, manteve-se fiel à sua brasilianidade nagô. Roupas afro-brasileiras remetem à África, mas percebemos que é o Brasil (sem o auxílio das legendas). Vemos a África ocidentalizada (mesmo sem ler as legendas, pelos escritos em francês, chegamos a esta conclusão), mas com o estandarte tão tipicamente brasileiro. As duas imagens reunidas, em que gêmeos portam o estandarte, fazem o efeito de uma rápida identificação das influências mútuas, no intencional díptico de Verger.

¹³⁴ Ver Guran (1996): *Agouda – les brésiliens du Bénin.*



...da Habi e do Haripa' de fahome asinh an tiem vrom eb

Foto 23 – *Artigos*, p. 95, abrindo *A Contribuição Especial das Mulheres ao Candomblé do Brasil*. Data: segundo o artigo, 1947, embora saibamos que Verger declarou ter conhecido Mãe Senhora junto com Rouget em 1948. Local: Salvador. Legenda: *Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, e filhas-de-santo do Axé Opô Afonjá*.

Foto 24 – *Le Messenger*, prancha 212, p. 235. Data: 1950-62. Local: Oyó, Nigéria. Legenda: *Alafin Oyó*. Encontramos também a foto em *50 Anos de Fotografia* (foto 22).

A elegante e majestosa Mãe Senhora, em sua cadeira, talvez seja uma das fotos mais conhecidas de Verger. Na seqüência, entretanto, é mais interessante, quando acompanhada de suas filhas-de-santo, uma mocinha, uma mulher e uma menina. Esse aspecto na foto é particularmente cativante. Se cotejamos esta foto com a do Alafin Oyó, rodeado por suas mulheres, nos remetemos ao caráter particular do culto nagô na Bahia (Verger 1992 b: 101): “*É interessante constatar que por seu lado os principais terreiros de candomblé nagô são dirigidos por mulheres*”. No Brasil, como cessa a situação de poligamia, as mulheres nagô tomam a frente naturalmente, segundo Verger (op. cit.: 101): “*São elas que mandam em casa, e com elas vivem os filhos de pais diferentes. Estas mulheres são muito ativas; elas vendem nos mercados e nas ruas alimentos cozidos, idênticos aos da África (...). Estas mulheres, descendentes dos nagôs, preservaram o mesmo espírito de iniciativa que na África e as mesmas tendências dominadoras, tanto na família como nas suas relações com os outros*”.

Também outro motivo causou a linhagem dirigente feminina que se sucede no *Opô Afonjá* e outros lugares tradicionais. O cargo de *Iyanaso*, que faria o culto privado de Xangô no palácio, orixá pessoal do Alafin Oyó, seria estritamente feminino, por medidas de proteção. Fora do palácio, homens também exerciam o sacerdócio, mas o alto cargo, acima dos outros, era feminino. Como já comentamos, *Iyanaso* teria fundado o primeiro terreiro nagô do Brasil, fato reconhecido pelo próprio Alafin, que também foi retratado por Verger.

Quanto à elegância de Mãe Senhora e suas “meninas”, Verger a reconhece e a transmite para nós. A elegância da mulher negra soteropolitana teria um motivo nagô, segundo Verger (1992 b: 106, 107): “*Esta exclusividade de elegância poderia estar ligada à presença mais massiva dos nagôs-iorubas nesta cidade e ao fato de que as pessoas desta etnia vivem, na África, sobretudo em meio urbano e levam uma existência feita de relações cotidianas com os seus vizinhos, e de encontros de caráter social nos mercados da tarde*

(...). A origem urbana da maioria dos escravos trazidos para a Bahia poderia explicar o gosto das mulheres por se embelezarem, mais pronunciado nesta cidade do que noutras do Brasil”.

Além das roupas e acessórios que demonstram o cuidado com a aparência, a postura emana um ar de dignidade. Essa dignidade conquistada é um tema constante em Verger (ver foto 7 e 8), mas destaca-se quando paira sobre o semblante de mulheres negras, que enfrentavam – e ainda enfrentam – a discriminação racial, religiosa e de gênero. Também as mais jovens têm a postura de Mãe Senhora, talvez transmitida por ela mesma, até a menina está ereta. Não é uma postura que Verger tenha pedido ou insinuado, é espontânea no próprio exercício de posar para a câmara, de se mostrar uma nagô, com a importância de suas vestes e de seus cargos.

A grande poltrona de Mãe Senhora é como o trono do Alafin Oyó. O pé direito deste surge imponente e impositivo (o de Mãe Senhora é mais discreto, feminino, mas seguro de si) e ele está com suas insígnias de poder real: a grande cadeira de madeira, a cobertura de cabeça, as mulheres à sua volta com grandes turbantes e cortes de tecido sobre os ombros. Das várias fotos que Verger fez dos reis tradicionais de cada região no Benim ou na Nigéria, a única comparável em relação à postura, às insígnias, ao modo de se colocar é a foto de Mãe Senhora, que é anterior às outras fotos, não sendo, portanto, uma imitação delas.

Ela é uma rainha surpreendentemente dirigente, quando as outras rainhas africanas sentam-se ou ficam de pé ao lado do rei ou quando são uma ausência. Ela assume a postura do chefe temporal, apesar de atuar no campo religioso, em outras circunstâncias muito diferentes e mais difíceis. As mulheres que a ladeiam também simbolizam seu poder, mas não são apenas o indicativo de seu status, são as que a secundam e virão mais tarde a substituí-la.

Esse díptico, que não foi construído por Verger, mas foi elaborado por nós, é o díptico dos dois lados do espelho. Representa aqueles que observam as fotos e se entreolham, de um lado e de outro, fazendo as correspondências interiormente. A partir desse contato, o processo foi se tornando cada vez mais consciente e a identificação entre África e Brasil mais eficaz, na medida em que um se reconhece como parte do outro no desenrolar dos acontecimentos que formam a história e a cultura de cada país.

Considerações Finais

“Pas de recherche du pourquoi des choses: ce qui est intéressant, c’est le comment”. Essa afirmação, feita por Verger numa entrevista com Le Bouler em 1990 (Le Bouler 1994: 199, n. 7), define, a seu modo, a busca do pesquisador. Essa afirmação também norteou nossas investigações, como ficou estabelecido no princípio deste trabalho. Embora causa e consequência sejam constantemente trabalhadas na pesquisa científica – e também o foram na nossa, desde o nível elementar até o nível mais complexo – não foi a pergunta “se Pierre Verger fez ciência com sua fotografia” que conduziu de perto a problemática. Ela é importante e determinante, pois já a tomamos de antemão como uma afirmativa, que se reafirmou freqüentemente durante toda dissertação. O crucial e mesmo mais manipulável empiricamente a partir da imagem seria “como Pierre Verger fez ciência com sua fotografia”. Procuramos responder a esse como, numa forma de enriquecer o debate sobre o fotográfico com possíveis elementos de sua possível linguagem.

Elementos de linguagem fotográfica estão relacionados com possíveis asserções verídicas propiciadas pelas imagens fotográficas cuja discussão encontra-se bastante avançada no debate sobre o uso dessas imagens pela etnografia. Naturalmente, chegamos ao “fazer ciência com fotografia”, uma parte da pergunta, primeiramente. Essa parte foi abordada quando discorremos sobre o campo teórico.

A outra parte da pergunta: “como Pierre Verger o fez com sua fotografia” foi desenvolvida para explicitar o nosso inquiridor “como”. Aliás, o “como” parece adequar-se ao próprio mecanismo de significação imagética, definido por alguns autores abordados. Para mostrar “como”, foi necessário demonstrar primeiro como Pierre Verger comportava-se enquanto pesquisador tradicionalmente e, paralelamente, como isto repercutia em sua fotografia que, acreditamos, já possuía uma tendência latente para ser produção etnográfica antes de o ser efetivamente.

Se havia uma definição da utilização científica da fotografia como um instrumento para pesquisa, nós por ela procuramos, em parte, nos nortear. Pois a utilização de imagens para investigar ou desencadear raciocínios no estrito rigor científico etnológico, participando ativamente da pesquisa e de suas conclusões em conjunto com todo discurso científico, não era completamente o caso de Verger. Isso o tornava mais interessante ainda do ponto de vista do pesquisador em comunicação, pois o “como fazer ciência com

fotografia” não era apenas questão de utilizar bem a imagem como ferramenta investigativa, mas também como ferramenta discursiva. No caso de Verger, a imagem era fortemente significativa nesse sentido, pois embora aproveitasse os *insights* que ela lhe proporcionava, Verger não a utilizava sistematicamente enquadrada na pesquisa. A imagem era mais predominantemente um modo de relatar e afirmar sobre a situação.

Para chegar ao “como”, então, foi necessário trabalhar um pouco a categoria de relato etnográfico. Baseamo-nos na concepção de que o meio de representação ou comunicação não seria rigidamente determinante sobre o que veicula, mas sim o modo como (outro “como” que evita uma redução empobrecedora) é utilizado, que depende do modo como suas utilizações são legitimadas pela comunidade. Isso libertou a imagem fotográfica de alguns reducionismos que poderiam impedir de se trabalhar este “como”. Essa flexibilização também se deve à nossa área que lida especificamente com o problema da significação.

Assim, trabalhamos com a densidade no relato etnográfico, que denotaria o saber veiculado por qualquer relato, e procuramos situar a fotografia de Verger dentro desse âmbito, trazendo o conceito de densidade para a imagem. O “como” era finalmente analisado a partir das camadas de significação imagética impressadas na superfície das fotografias. “Como” se dispõe e se compõe a imagem nela mesma e em relação à outra demonstrava “como” Verger compreendia os significados dos gestos, adornos, posturas e também “como” estes elementos haviam sido transportados da África para o Brasil e “como” haviam retornado para a África. Suas escolhas do momento captado, dos recursos utilizados, das imagens a serem publicadas, da disposição dos dípticos, demonstravam seu conhecimento sobre o assunto e sua visão e opinião.

Essa análise trouxe algumas contribuições específicas sobre a obra de Pierre Verger e outras mais gerais. Primeiramente, pela análise das imagens é possível apreender uma significação mais elementar e outras significações mais complexas e sutis. A significação que demonstra o conhecimento profundo sobre a cultura repousaria na construção de “proposições” mais sofisticadas através dos pontos elementares. Essa construção se daria por escolhas, inserções e exclusões de elementos da composição, de recursos fotográficos, de apresentação das fotos.

Ao analisar cada recurso dentro da composição fotográfica percebemos um “encadeamento” que vai produzindo sentido desde o reconhecimento do objeto representado, suas qualidades, até o modo como essa cadeia de sentidos distribue-se na imagem formando outras. A questão da significação recíproca fica clara, mostrando que não faz sentido “dissecar” uma imagem para compreender sua significação, porque os significados não se dão linearmente, um produzindo o outro, como o fariam numa explanação. Eles acontecem em relação ao entorno, ao todo e, ao mesmo tempo, vão sobrepondo-se. O objeto ali representado, parte elementar, já está apresentado em seu “como” (o modo como está representado), simultaneamente significando ele mesmo e a abordagem do fotógrafo sobre esse “ele mesmo”.

Isso se confirmou durante a análise. Por isso, continuamos procurando nos concentrar no modo “como” construía suas composições, sem nos demorar em ponto por ponto, mas atendo-se ao recurso que, naquela imagem específica, era utilizado com ênfase para transmitir algo a mais, a questão da escolha. Enquanto fizemos isso, utilizamos os “porquês”, na medida em que colocamos “por que este ‘como’ e não outro?”, e respondemos “porque este ‘como’ dá determinado sentido”. Assim, buscamos o sentido do *ethos* ioruba que ele procurava dar através de cada fotografia e dessa forma, quanto cada uma encerrava em si, sintetizava em si, numa situação específica, esse *ethos* geral.

Indo além desse sentido, duplicando a reciprocidade de significação com duas imagens, os dípticos “discutiam” a presença desse modo de viver no Brasil. Muitas vezes, trouxemos o que Verger escreveu para reforçar ou ampliar certas significações que os dípticos nos traziam. Mas o ponto forte sempre foram os próprios dípticos. Verger não discorreu sobre o que esses dípticos traziam. Legendas apenas diziam sucintamente, “há uma grande semelhança de um lugar para o outro”. Os textos descreviam a história desse fenômeno, descreviam algumas cerimônias num lugar e noutro, mas não chegavam a tocar profundamente no “como” as semelhanças se davam – o que encontramos num Roger Bastide, por exemplo. Isso só ocorre nos dípticos: são o ponto forte porque sem eles o todo “murcha” e perde o sentido. Verger conhecia muito bem o “como”, o que não só se mostra em seus debates – quando era “obrigado” a se articular mais – mas sobretudo em suas imagens.

Em segundo lugar, é de grande importância fazer uma ressalva que confirmaria a densidade etnográfica das fotografias de Verger por sua recepção. Os membros das duas culturas abordadas, eruditos ou não, especialistas ou não, instruídos ou não – isto afirmado, sabendo-se que candomblé e cultos africanos no final dos anos 40 não possuíam grande número de pessoas educadas formalmente e graduadas segundo o sistema de ensino ocidental¹³⁵ – podem perfeitamente reconhecer o que se passa pelos dípticos e também captar as significações sutis construídas. Aliás, os dípticos são uma construção do que aconteceu com o intercâmbio das fotos. Para membros das duas culturas, a imagem pode significar e os dípticos podem fazer valer o que afirmam sem o fazerem verbalmente.

Um brasileiro com pouco conhecimento sobre o assunto verá o que está sendo mostrado num díptico e logo se posicionará – contra, a favor, notará beleza, lembrará de situações vivenciadas, ao menos no Brasil, poderá achar que tudo é Brasil, como os africanos que viam as fotos levadas por Verger. O importante a se reter é que verá (reconhecerá) num relance a cultura que está sendo representada num todo. Raramente haverá alguém completamente indiferente ou ignorante – se o for, poderá qualificar o ambiente (isso já é uma grande qualidade da obra). O mesmo deve ocorrer com o africano da região estudada – ou até de grande parte do continente. O sentido dado pelas imagens é percebido e desencadeia reações – típicas diante de imagens fotográficas bem tiradas, significativas – não só por causa do que é mostrado, mas por causa de como é mostrado (o que os leigos costumam confundir). Nada que se comparasse a essas reações aconteceria se, por exemplo, as fotos tivessem sido tiradas segundo o método de Piette (1992)¹³⁶, por exemplo, despreocupado com a composição plástica e a autoria das imagens, demasiadamente preocupado com o entorno e o destoante – com as reações da assistência, por exemplo. É possível que as fotos de Verger possam ser analisadas em seus detalhes quase “insignificantes” e desvios de comportamento, que escapam ao acontecimento ritual central, como requer o modelo construído por Piette (ver, por exemplo, foto 7, 12 e 15). Só que elas, além de trazerem os detalhes, emergem muito mais, pois informam também sobre o assunto central e acrescentam mais significações segundo sua disposição. As fotos de Piette, por outro lado, não conseguem chegar nesse nível, talvez devido ao tratamento como simples instrumento investigativo. Os singelos dípticos de Verger, apesar da simplicidade,

¹³⁵ Verger é um dos que inaugura essa possibilidade.

densificam em muito a informação. Piette não consegue – nem pretende – jogar com essas composições imagéticas como o faz habilmente Verger.

Portanto, o Xangô incorporado aproxima a África, tem uma postura a ser admirada, imitada ou temida, no mínimo estranhada, trazendo até o observador uma parte do que se sente perante uma pessoa em transe. A atmosfera das fotos de Verger tem grande força evocativa, porque ele sabe lidar com todos os recursos e sabe fazê-los significar. A apreensão dessa significação, do próprio *ethos* retratado, por sua força, não se restringiria ao especialista. É possível transmiti-la com facilidade, no caso de um hábil fotógrafo como Verger, aos que não estão inteirados e desejam aprender sobre a cultura seja para estudá-la, promovê-la, reconstruí-la, compará-la, dentre outros motivos. Ou seja, as imagens vão direto ao ponto antes que se aprofunde o raciocínio sobre o que retratam.

A apreensão da significação elementar e dos sentidos que vão se amontoando através das escolhas plásticas do fotógrafo é passível de ser apreciada também pelo especialista, pois tem densidade – como informação comprimida numa superfície. Se aos desprevenidos as imagens desencadeiam reações, podem vir a suscitar reflexões para os que têm maior conhecimento sobre o tema abordado. Noções bem específicas como predominância nagô e postura de resistência cultural chegam igualmente até o leigo e o pesquisador. O último as detecta, nomeia. Mas elas estão lá antes de qualquer análise, mesmo que Verger não as pronuncie.

Dessa forma, as imagens fotográficas, quando feitas num trabalho como o de Verger, de observação altamente participante e com domínio da “linguagem” fotográfica, não só podem relatar tão densamente quanto as notas etnográficas tradicionais, como podem trazer também sentidos antropológicos junto do registro (simultaneidade e reciprocidade) e podem qualificar a pesquisa com recursos que o verbal e o escrito jamais poderão realizar, sem tanta necessidade de serem legitimadas verbalmente para serem consideradas dentro desse contexto. A qualificação também se dá enquanto transmissão de informação – com as devidas ressalvas ao risco de estereotipação – aos leigos, a um grande número de pessoas, sem necessidade de tradução, com todos seus inconvenientes. Além disso, e este talvez seja o maior valor a se considerar na imagem fotográfica produzida dessa forma, há o poder de recarregar o saber sobre determinado assunto com “afirmativas

¹³⁶ Autor que também trabalha com aspectos etnográficos e fotografia.

visuais” que comprovam e reiteram por sua indicialidade, o que potencializa muito a força discursiva em questões de veracidade e evidência científica.

Referências Bibliográficas

- ATTANÉ A. & LANGEWIESCHE, K. (1997). *L'oeil anthropologique – La photographie: une pratique de recherche*. Marseille, SHADYC/EPHE.
- AUGÉ, Marc (1997). *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- AUMONT, Jacques (1995). *A Imagem*. Campinas, Papirus.
- BANKS, M. & MORPHY, H., orgs.(1997). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven/London, Yale University Press.
- BARTHES, Roland (1980). *La Chambre Claire*. Paris, Gallimard Seuil.
----- (1984). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BASTIDE, Roger (1961). *O Candomblé da Bahia*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- BASTIDE, R.& VERGER, P. (1981) *Contribuição ao estudo da adivinhação em Salvador . (Bahia)*. In: MOURA, C. E. M. de, org., *Olódrisà*. São Paulo, Ágora.
- BATAILLE, Georges (1957). *L'Erotisme*. Paris, Ed. de Minuit.
- BATESON, G. & MEAD, M. (1942). *Balinese Character: a photographic analysis*. New York, New York Academy of Sciences.
- BECEYRO, Raúl (1978). *Ensayos sobre fotografia*. México, Editorial Arte y Libros.
- BECKER, Howard S.(1986). *Doing Things Together: Selected Papers*. Evanston , Northwestern University Press.
----- (1997). *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo, HUCITEC.
- COLLIER JR, John (1973). *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo, EPU – Editora da Universidade de São Paulo.
----- (1975). *Photography and Visual Anthropology*. In HOCKINGS, P., org., *Principles of Visual Anthropology*. The Hage/Paris, Mouton Publishers.
- COSTA LIMA, Vivaldo da (1984). *Nações-de-candomblé*. In *Encontros de nações-de-candomblé*. Salvador, Ianamá.
- DUBOIS, Philippe (1994). *O Ato Fotográfico*. Campinas, Papirus.
- EDWARDS, Elizabeth, org. (1992). *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven/London, Yale University Press/Royal Anthropological Institute.
- FERRETTI, Sérgio F. (1985). *Querebentan de Zomadonu: Etnografia da Casa das Minas*.

São Luís, Edufma.

- FICHTE, Hubert (1987). *Etnopoesia. Antropologia Poética das Religiões Afro-Americanas*. São Paulo, Brasiliense.
- FLUSSER, Vilém (1996). *Pour une philosophie de la photographie*. Paris, Circé.
- FRY, Peter (1999). *O Protegido dos Orixás*. Folha de São Paulo, 10/07/1999
- GARRIGUES, Emmanuel (1991). *Le savoir ethnographique de la photographie*. In *L'Éthnographie*, n. 109 (Paris; Société d'Ethnographie), pp. 11-54.
- GEERTZ, Clifford (1989). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, LTC.
- GURAN, Milton (1987). *Fotografia e pesquisa antropológica*. In *Caderno de textos – Antropologia Visual* (Rio de Janeiro: Museu do Índio), pp.66-69.
- (1992). *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro, Rio Fundo.
- (1996). *Agouda – les “Brésiliens” du Bénin – Enquête photographique et anthropologique*. Paris, EHESS.
- (1997) *Fotografar para descobrir, fotografar para contar*. Uruguai, II Reunião de Antropologia do Mercosul.
- (1998). *A “fotografia eficiente” e as Ciências Sociais*. In ACHUTTI, Luís Eduardo R., org., *Ensaio Sobre o Fotográfico*. Porto Alegre, pp. 87-99.
- (1998 b) *Notas de pesquisa sobre a iniciação e o trabalho fotográfico de Pierre Fatumbi Verger no Benin*. Revista da UERJ.
- (1998 c). *Notas sobre o conteúdo do acervo fotográfico de Pierre Verger* (inédito).
- (1999). *Fatumbi: sua vida é a sua obra* (inédito).
- JACKNIS, Ira (1988). *Margareth Mead and Gregory Bateson in Bali: Their use of Photography and Film*. In *Cultural Anthropology* n°3 (2), pp. 160-177.
- JEHEL, Pierre Jérôme. *Fotografia e antropologia na França no século XIX*. In: *Imagens Diversas*, Cadernos de Antropologia & Imagem n. 6 (Rio de Janeiro, UERJ), pp. 123-137.
- KOSSOY, Boris (1999). *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia, Ateliê Editorial.
- KOSSOY, B. & CARNEIRO, M. L. T. (1994). *O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- LABURTHE-TOLRA, P. & WARNIER, J.-P. (1997). *Etnologia-Antropologia*. Rio de Janeiro/Petrópolis, Vozes.
- LE BOULER, Jean P. (1994). *Alfred Métraux & Pierre Verger: le pied à l'étrier – Correspondance 1946-1963*. Paris, Jean Michel Place.

- MACHADO, Arlindo (1996). *Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1984). *Argonautas do Pacífico ocidental*. São Paulo, Abril Cultural.
- MARESCA, Sylvain (1994). *Réfléchir les Sciences Sociales dans le Miroir de la Photographie*. Caxambú, XVIII Encontro Anual da ANPOCS.
- MONTES, Maria Lucia (1998). *Negras Imagens*. In *Antologia da Fotografia Africana e do Oceano Índico*. Paris, Revue Noire.
- NEWHALL, Beaumont (1993). *The History of Photography*. New York, The Museum of Modern Art
- OLIVIER DE SARDAN, J. P. (1989). *Jeu de la croyance et “je” ethnologique: exotisme religieux et ethno-égo-centrisme*. In: *Cahiers d’Études africaines*, 111-112, XXVIII-3-4 CNRS, pp. 527-540.
- OLIVEIRA, Waldir Freitas (1998). *Trajetória de um pesquisador*. In *Revista de Cultura da Bahia*, n. 16 (Salvador, EGBA), pp.43-54.
- PIETTE, Albert (1992). *Le mode mineur de la réalité – Paradoxes et photographies en anthropologie*. Leuven, Peeters.
- PINNEY, Christopher (1992). *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*. In: EDWARDS (1992), pp. 74-95
- REGO, Waldeloir (1993). *A Bahia de Pierre Verger*. In *Exu* (Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado), pp. 10-17.
- ROLIM, Iara (1998). *A Tún Pade – nos encontramos novamente*. In: *Imagens da Religião, Cadernos de Antropologia & Imagem* n. 7 (Rio de Janeiro, UERJ), pp.157-161.
- ROUILLÉ, A. (1991). *Le document photographique en question*. In: GARRIGUES (1991), pp. 83-96.
- SAMAIN, Etienne (1994). *“Ver” e “Dizer” na Tradição Etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia*. Caxambú, XVIII Encontro Anual da ANPOCS.
- org., (1998). *O Fotográfico*. São Paulo, HUCITEC.
- (1998 b). *No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia*. In: *Imagens Diversas, Cadernos de Antropologia da Imagem* n. 6 (Rio de Janeiro, UERJ), pp. 141-158.
- SANTAELLA, L. & NOTH, W. (1998). *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras.

- SANTOS, Juana Elbein dos (1982). *Pierre Verger e os resíduos coloniais: o “outro” fragmentado*. In *Religião e Sociedade* n.8 (São Paulo CER/ISER), pp.11-14.
- (1993). *Os Nàgô e a morte: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis, Vozes.
- SEGATO, Rita L. (1995). *Santos e Daimones*. Brasília, Editora UnB.
- SERRA, Ordep T. (1995). *Águas do Rei*. Petrópolis/Rio de Janeiro, Vozes/Koinonia.
- SILVA, Vagner Gonçalves da (1995). *Orixás da metrópole*. Petrópolis, Vozes.
- SODRÉ, M. & LIMA, L. F. de (1996). *Um Vento Sagrado: história de vida de um Adivinho da tradição nagô-kêtu*. Rio de Janeiro, Mauad.
- TIME inc. (1972). *Documentary Photography*. New York, Time Books.
- VERGER, Pierre F. (1950). *Brazil*. Paris, Paul Hartmann.
- (1953). *Influence du Brésil au Golfe du Bénin*. In *Les Afro-Américains*, mémoire n° 27 (Dakar, IFAN), pp.11-101.
- (1953) *Le Culte des Vodoun d’Abomey aurait-il été apporté à Saint-Louis de Maranhon par la mère du roi Ghézo?*. In *Les Afro-Américains*, mémoire n° 27 (Dakar, IFAN), pp.157-160.
- (1954). *Ethnographie et photographie*. In *Camera* (Alemanha), pp. 434-445, 468.
- (1957). *Notes sur le culte des orisá et vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l’ancienne Côte des Esclaves en Afrique*, mémoire n° 51. Dakar, IFAN.
- (1980). *Retratos da Bahia - 1946 a 1952*. Salvador, Corrupio.
- (1982). *50 Anos de Fotografia*. Salvador, Corrupio
- (1982 b). *Etnografia religiosa iorubá e proibidade científica*. In *Religião e Sociedade* n.8 (SãoPaulo CER/ISER), pp.3-10.
- (1987). *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. São Paulo, Corrupio.
- (1989). *Centro Histórico de Salvador*. São Paulo, Corrupio.
- (1991) *Entretien avec Emmanuel Garrigues*. In *L’Ethnographie* n.109 (Paris, Societé d’Etnographie), pp. 167-178.
- (1992). *Os libertos: sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no século XIX*. São Paulo, Corrupio.
- (1992 b). *Artigos*. São Paulo, Corrupio.
- (1993). *Le Messenger*. Paris, Revue Noire.
- (1994). *O Olhar Negro de Pierre Verger*. In: *Bahia An. & Dados*, v. 3, n. 4, (Salvador, CEI), pp.39-41.
- (1995) *Dieux d’Afrique*. Paris, Revue Noire
- (1995 b) *Uma vida na contramão*. In *Marie Claire* n. 55.
- (1995 c) *“Não há sincretismo na Bahia”*. In *Jornal do Brasil* de 09/09/95.
- (1997). *Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador, Corrupio.
- (1999). *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos*,

no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

WORTH, Sol (1985). *Margaret Mead and the Shift from Visual Anthropology to the Anthropology of Visual Communication.* New York, Tanan.