

DIEUX D’AFRIQUE: PIERRE VERGER ENTRE A ÁFRICA E A AMÉRICA

Cláudia Maria de Moura Pôssa
Professora da Universidade Federal da Bahia
Doutora pela Universidade de Barcelona

RESUMO:

Busca-se aqui fazer uma reflexão sobre o ensaio fotográfico de Pierre Verger denominado *Dieux d’Afrique*, publicado em 1954, no qual o autor apresenta, pela primeira vez, a cultura dos orixás. Com 160 fotografias e texto também de sua autoria, é um livro crucial para a compreensão da sua obra. Verger registrou a cultura afro-americana, desenvolvendo um trabalho na fronteira fluida da etnografia e da arte. Além de documentais, suas imagens têm dimensões estéticas, políticas e afetivas que não podem ser entendidas de forma isolada, exigem pensar a questão da relação entre o fotógrafo, a obra e os contextos culturais envolvidos.

Palavras-chave: fotografia; etnografia; Pierre Verger; cultura afro-brasileira

ABSTRACT:

This text seeks reflect on the photographic essay by Pierre Verger called Dieux d’Afrique, published in 1954, in which the author presents for the first time, the culture of the deities. With 160 photographs and text also of his own, this book is crucial to understanding his work. Verger recorded the Afro-American culture, developing a work on the border of ethnography and art. In addition to documents, his images have dimensions aesthetic, political and emotional that cannot be understood in isolation, require reflect about the relationship between the photographer, the work and the cultural contexts involved.

Key words: photography; ethnography; Pierre Verger; African-Brazilian culture

A obra de Pierre Verger tem um lugar de destaque na história da fotografia do século XX, francesa, brasileira e mundial. A sua trajetória uniu a experiência do fotógrafo de arte com a do etnógrafo e do historiador cultural. Verger fotografou em todos os continentes, fazendo da própria vida solitária uma experiência limite. Transitou entre diversos territórios, entre a narrativa escrita e a visual, entre a fotografia e a etnografia, entre a arte e a ciência, entre a África e a Bahia. O livro *Dieux d’Afrique* marca um momento especial de transformação em sua produção. Trata-se de uma publicação fundamental para a compreensão de sua obra, editada por Paul Hartmann, em 1954.¹ O projeto do livro representa anos de trabalho de Verger e mostra seu grande empenho em compreender e aproximar-se dos cultos religiosos da África, cultos estes levados para a América pelos negros escravizados.

Atuando, até os anos 1950, exclusivamente como fotógrafo, ainda que interessado em uma temática próxima da etnografia, Verger passa nessa época a ser também um pesquisador interessado nas questões tanto da história como da etnografia. Totalmente concebido por Verger, *Dieux d’Afrique* representa um ponto culminante em sua obra fotográfica e é sua mais audaciosa publicação até então. Após o período das fotografias de *Dieux d’Afrique*, o autor se entrega ao objeto de seus estudos e, paulatinamente, se distancia da fotografia ao mesmo tempo em que se aproxima dos arquivos e das anotações escritas, aos quais passa a se dedicar a partir dos anos 1950. Jean-Pierre Le Bouler, no excelente comentário que acompanha a correspondência de Verger e Métraux que organizou, já enfatiza: “*Ce n’est qu’à partir de 1953 que, tout en se poursuivant, son œuvre de photographe se double d’une «œuvre d’ethnologue et d’ethno-historien»*” (BOULER, 1994, p. 60).

O livro traz 160 fotos de Verger, acompanhadas de texto também de sua autoria. A maioria das fotos apresentadas é da África, especialmente do Daomé: 111 foram tomadas no Daomé, 15 na Nigéria, uma no Togo e 33 no Brasil. Na época, o fotógrafo conta com o apoio importante de pessoas da área da antropologia como Théodore Monod, Roger Bastide, que escreveram o prefácio, Alfred Métraux e Michel Leiris. A obra é o resultado do esforço de Verger em aproximar-se do mundo religioso afro-brasileiro. Muitas foram as dificuldades decorrentes da necessidade de pesquisar no Brasil e na África, lidando com línguas diferentes, com conhecimentos secretos, com condições de trabalho precárias e com a inexperiência em redigir um texto.

Em sua nova edição, de 1995, *Dieux d’Afrique* vem assinado por Pierre Fátumbí Verger. Fátumbí, que significa renascido do Ifá, é o nome que Verger adota após sua iniciação como babalaô, em 1953, na África. Nessa iniciação, mais um indício das transformações de Verger no período de elaboração de *Dieux d’Afrique*. As fotos brasileiras que aparecem na publicação são anteriores ao babalaô:

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. (GARRIGUES, 1991, p. 174)

A idéia central da pesquisa de Verger é a de que os cultos negros presentes no Brasil eram originários de uma região da África, a Costa dos Escravos. Os navios

negreiros haviam, no passado, transportado não somente corpos cativos, mas também deuses. Desde 1946, Verger estava em contato com as comunidades negras em Salvador, o que lhe permitiu observar as manifestações religiosas e compará-las com as africanas, o que era de interesse de outros estudiosos da questão, como Roger Bastide. Para essa pesquisa, conforme a nota introdutória de *Dieux d’Afrique*, Verger conta com o apoio do IFAN – Institut Français d’Afrique Noire.²

É importante realçar que *Dieux d’Afrique* é um ensaio fotográfico, não se trata da dissertação, intitulada *Notes sur le Culte des Orishas et Voduns à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil et sur l’Ancienne Côte des Esclaves*, apresentada, em 1957, ao IFAN.³ Apesar de ambas publicações trazerem as mesmas imagens, em *Dieux d’Afrique* as fotos têm o papel dominante e o texto, distinto do apresentado em *Notes*, é que complementa as fotos, comentando-as. O texto é posterior às imagens, como pode se verificar na carta de Verger a Métraux, de dezembro de 1953: “*Le bouquin Dieux d’Afrique au Brésil et au Dahomey est en bonne voie. Hartmann n’a envoyé les mises en pages de la partie photos et je travaille aux notes que doivent les commenter.*” (BOULER, 1994, p. 188).

Pode-se perceber o que Verger pensa a respeito do seu trabalho como fotógrafo, na época de *Dieux d’Afrique*, a partir do artigo que publica na revista *Camera*, no ano de lançamento do trabalho. As fotos servem para ele como fonte de estudo e chave de intercâmbio entre adeptos afro-brasileiros e africanos do culto dos orixás. Verger percebe com clareza o interesse ético e antropológico de suas fotografias e coloca este interesse acima do estético. Em alguns trechos do artigo está claramente colocado o intuito de Verger, sua opção por captar o espontâneo e a ausência de uma excessiva preocupação com o cuidado estético.

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 n’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. [...] Ainsi, la photographie prenait une valeur incomparable d'échange, et contribuait à renouer une chaleureuse trame de sentiments communs entre les membres d'un même groupement humain dispersés par les circonstances entre deux continents. 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. (VERGER, 1954b, p. 434-435)

Verger está mais empenhado em apreender cenas, acontecimentos e expressões da cultura do que preocupado com o apuro técnico. Há mais uma intenção expressiva que um comprometimento com regras estéticas. Verger resiste a considerar apenas o estético, apesar de, indubitavelmente, suas imagens irem além do simples documento.

Antes de analisar *Dieux d'Afrique*, é interessante conhecer o contexto de sua publicação. As cartas escritas na época para o amigo Alfred Métraux são esclarecedoras. Por meio dessa correspondência é possível seguir em parte a gestação do livro. Desde 1951, Verger havia pensado o esquema básico da publicação, já dispunha da maioria das fotos utilizadas e tinha pronto o anteprojeto do livro, o primeiro estágio do futuro *Dieux d'Afrique*. Em abril de 1951, Verger escreve:

J'ai préparé des photos que vous connaissez en partie, un album de 144 photos, sur les danse, 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. Je vous montrerai cela bientôt puisque vous venez ici... bientôt je l'espère. (BOULER, 1994, p.124).

Ainda nesta correspondência, aparecem títulos provisórios: *Orishas et Voduns en Afrique et aux Amériques; Orishas et Voduns; Dieux d'Afrique au Brésil et au Dahomey* e, finalmente, *Dieux d'Afrique*.⁴ O livro foi entusiasticamente esperado pelos colaboradores franceses de Verger. O antropólogo Alfred Métraux inicialmente agencia, junto com Michel Leiris, a publicação das fotos pela Hoa-Qui, que estava interessada na edição das fotos.⁵ Verger chegou a preparar e entregar para essa editora um projeto gráfico. No entanto, os compromissos éticos de Verger com o culto, no qual se iniciou como babalaô, o levaram a querer suprimir imagens inicialmente selecionadas. Algumas das fotos que faziam parte do projeto poderiam, na opinião de Verger, parecer ofensivas aos amigos integrantes do culto por

revelarem aspectos dos seus segredos religiosos. Essas fotos são retiradas por Verger devido a seus escrúpulos. Como a editora Hoa-Qui insistisse na não supressão destas imagens, Verger termina editando livro por Paul Hartmann. Estas fotos foram publicadas pela primeira vez por Bataille em seu livro *L’Erotisme*.⁶

Je n’ai pas fait par scrupule parce qu’en principe, c’est le genre de photo qui pouvait choquer mes amis. [...] J’ai attendu très longtemps avant de la publier. C’est par cela que à l’époque, j’en ai voulu à Métraux de l’avoir communiqué à Bataille, et qu’ils l’aient publiée. (GARRIGUES, 1991, p.176)

Na Fundação Pierre Verger pode ser localizada uma boneca do livro, intitulada *Orishas et Vodouns en Afrique et aux Amériques – 160 photographies de Pierre Verger*, com fotografias originais e encadernada artesanalmente, que documenta de forma preciosa a maneira como Verger concebeu a obra. Esta boneca não está datada, mas o título corresponde ao que Michel Leiris se refere, em 1951, em carta a Métraux. No projeto gráfico elaborado por Verger, nem todas as fotografias mantêm o formato original da Rolleiflex, indicando que o próprio fotógrafo fazia novos enquadres de suas imagens. As fotos, todas em preto e branco, se comparadas com as impressas têm muito mais brilho e detalhes: é uma rara oportunidade de apreciar cópias feitas pelo próprio fotógrafo. O diálogo entre as imagens aparece já neste protótipo, com o uso de dípticos como recurso para mostrar a mesma cena na África e na América. A narrativa visual, com sequencias nas quais as fotografias são interrelacionadas por meio de legendas, está presente neste projeto gráfico. As legendas, ali manuscritas, com a caligrafia de Verger, foram pensadas pelo próprio autor, não pelo editor.

A primeira fotografia da boneca corresponde exatamente à primeira publicada em *Dieux d’Afrique*: mãos que percutem um tambor. A última também corresponde à que fecha o livro: “Zangbeto”, o guardião da noite. A imagem utilizada na capa do protótipo é um detalhe de uma das fotografias internas: uma peça em madeira representando Yemanjá. Como na obra publicada, aparecem não apenas os orixás, mas também voduns. Há algumas diferenças que merecem ser destacadas. Na boneca, aparecem fotografias da Bahia e de Pernambuco, mas também do Haiti e das Guianas. Já no livro publicado, as únicas fotos da América são as feitas no Brasil. Outra coisa importante a realçar: algumas das fotografias ali presentes não foram publicadas em *Dieux d’Afrique*, entre as quais as referentes a uma cerimônia

de iniciação, que mostram cenas de sacrifício de animais, publicadas por Bataille. São imagens de grande impacto visual e emocional.

O livro *Dieux d'Afrique* apresenta uma concepção que tenta mostrar o mundo africano dos cultos dos orixás. Na introdução, Verger delimita seu interesse, o mundo religioso negro, e faz questão de frisar não estar abusando da confiança nele depositada nem estar revelando segredos. Na abertura do livro, uma citação do Zarathustra de Nietzsche: “*Je ne pourrais croire qu'à un Dieu qui saurait danser... Maintenant je suis léger, maintenant je vole, maintenant je me vois au-dessus de moi, maintenant un dieu danse en moi*”. A seguir, antes da primeira imagem, um convite a participar, como mortais, na cena divina vivenciada: “*Voyons les dieux africains revenir sur la terre, danser un moment en compagnie des mortels*”.

A ordem de apresentação das fotos obedece à seqüência ritual do Candomblé. Inicialmente, os tambores que chamam os orixás, as danças, o transe, a iniciação e os rituais preparatórios (até a foto 42). Depois os orixás são apresentados um a um. *Shango* (fotos 45 a 62) inicia a série. Esse era o orixá ao qual Verger estava mais ligado, pois havia sido iniciado no Brasil, por Mãe Senhora, como filho de Xangô. As fotos mostram o mundo negro, através de danças, de objetos sagrados, símbolos e rituais coletivos dos adeptos, buscando explicitar as semelhanças de rituais africanos e brasileiros. Cada orixá é representado por um conjunto de fotos. Na edição original, os textos estão todos ao final e nos subtítulos são explicitadas as fotos a que se referem. Na edição de 1995, após cada conjunto segue um texto, de 2 a 10 páginas, que esclarece o leitor sobre características dos ritos. O texto e as fotos estão relacionados. Além do texto apresentado após as fotos, o uso de legendas é um recurso que explicita a interrelação das imagens. Com frases interrompidas e uso de reticências, as legendas têm uma forma narrativa e articulam uma fotografia a outra: “*Les prêtres...[foto 84] ...se prostement...[foto 85] ...dansent...[foto 86] ...crient la puissance du dieux...[foto 87] ...message accueilli avec ferveur. [foto 88]*”. Mesmo que as imagens tenham sido tomadas em diferentes ocasiões e lugares, são apresentadas interligadas.

Como na África os templos dedicados a cada orixá estão em locais diferentes, o livro serve também como uma geografia espiritual. No texto, Verger informa o local de origem das divindades, muitas vezes associado a um antepassado ou território

étnico. Em várias passagens do livro *Dieux d’Afrique* encontram-se explicitadas as ligações entre divindades e lugares. A hierarquia dos deuses varia conforme o local, os cultos se diferenciam de acordo com a localidade. Na introdução, Verger já esclarece: “*Nous avons vu que la hiérarchie des dieux n’était pas fixe; leurs caractères et leurs fonctions, influencés par leurs positions relatives, varient également suivant les lieux*”. Ao longo da história da região foram sendo configuradas diferentes relações entre os orixás que surgiam. Verger tentou mapear essas questões e, com as fotos, documentar.

Na parte final do livro, a partir da foto 136, Verger, já tendo apresentado os orixás, mostra entidades que não são propriamente divindades, mas que formam parte do conjunto de crenças e estão associadas a sinais de bem-aventurança ou de má sorte, de presença dos mortos, fazendo parte da leitura de mundo da sociedade africana e afro-brasileira. Por exemplo, os gêmeos *Ibeji*, sincretizados no Brasil como os santos Cosme e Damião, não são orixás, apesar de serem objetos de culto por estarem associados ao princípio da dualidade e ao nascimento extraordinário, sinal de boa sorte; *Egoun* é a entidade de manifestação dos mortos; *Tohossous* é uma categoria de vodu que aparece nos corpos de crianças anormais e monstruosas (foto 136).

Com essa estrutura, o livro reúne fotos de acabamento variado. Há fotos de grande impacto visual enquanto outras cumprem nitidamente uma função descritiva, não trazendo marcada a liberdade expressiva característica de muitas das imagens de Verger. As fotos de pessoas são mais interessantes, mais expressivas que as de templos ou de objetos rituais que servem mais para contextualizar, para melhor abarcar o tema. No entanto, o ensaio fotográfico forma um conjunto coeso e exaustivo.

As fotos requerem, para interpretá-las, um conhecimento sobre o universo dos cultos aos orixás e voduns. Alguns aspectos gerais merecem ser realçados. As cerimônias públicas são caracterizadas por cantos e danças ao som de tambores e, principalmente, pela presença dos deuses que se encarnam nos corpos dos adeptos. Muitas das fotos apresentam deuses em sua ação, possessão ou representação. Verger gostava de fazer fotos em que as pessoas não se dessem conta do momento em que eram fotografadas.⁷ No caso das pessoas em transe,

acontecia delas nem perceberem que eram fotografadas.⁸ Na maioria das fotos, Verger, utilizando uma Rolleiflex, assume um ponto de vista peculiar, com tomadas feitas de baixo para cima, o que valoriza a cena retratada e indica uma posição de respeito, uma observação feita com admiração. Em algumas fotos de grupo feitas na África (como a foto 87, por exemplo), as pessoas estão assentadas e Verger parece também estar sentado, participando da cena como integrante. Muitas vezes Verger observa e fotografa não o que acontece na cena principal, mas o que ocorre ao redor.

Na parte inicial do livro, algumas seqüências de fotos chamam a atenção narrando importantes cerimônias. Na primeira, aparece uma correspondência com a experiência de iniciação de Verger, de seu “renascimento”. Esta seqüência, fotos 16 a 21, mostra uma cerimônia onde o adepto passa por uma morte simbólica e ressurgir dela. As legendas relacionam umas fotos às outras. “*Le «cadavre»...[foto 16] ...dépoillé de son liceul,...[foto 17] ...déposé sur une natte, entouré de jarres où infusent des feuilles,...[fotos 18-19] ...est appelé à une vie nouvelle...[foto 20] ...et emporté au convent.[foto 21]*” As fotos, feitas em Abomey, Daomé, descrevem aspectos da cerimônia diante do templo *Sakpata*. No texto *Mort, résurrection et initiation*, Verger esclarece alguns aspectos das fotos que, por si, já são bastante impactantes.

Na seqüência de fotos 34 a 36, é mostrada a cerimônia *Soundidé*, que ocorre depois de 7 a 18 meses depois da cerimônia de ressurreição, marcando o retorno do noviço à condição de homem. Aqui também as legendas são esclarecedoras e servem de ligação entre as fotos. “*Le baptême du sang a lieu derrière un mur de pagnes. [foto 34] Le novice apparaît rasé, couvert de plumes et de sang, en état d’extase...[foto 35] ...suipe de défaillance.[foto 36]*”. Após as fotos feitas, em Ouidah, Daomé, no templo dedicado a *Shango*, Verger esclarece, no texto referente a esta cerimônia, que o batismo de sangue tem lugar atrás de um muro de panos. Esta barreira indica uma interdição de parte da cerimônia ao grande público. A esta parte privada da cerimônia, a do batismo propriamente dito, correspondem as fotos que Verger retirou da boneca original.

O transe é mostrado em muitas das fotos de Verger, muitas vezes em seqüências, o que permite apresentar seu caráter dinâmico. Na foto 24 tem-se um momento de

loucura sagrada, quando o próprio deus se precipita como uma fera sobre os animais sacrificados. Essa foto se relaciona com a foto 25 que, apesar de não estar reproduzida com boa qualidade, capta o mesmo, enriquecido com a observação coletiva dos atos. As legendas novamente servem de fio condutor para essa outra seqüência de fotos feita em Abomey, Daomé. “*Les novices, raison momentanément abolie,..* [foto 22] ...*dans un état d’ivresse sacrée,..*[foto 23] *se laissent aller à leurs impulsions les plus élémentaires* [foto 24] ...*devant une foule recueillie.* [foto 25]”. O texto esclarece que os assistentes entoam cantos de grande doçura que contrastam com a cena de impressionante cruzeza.

A presença da música no universo cultural apresentado por Verger é constantemente mostrada pelos muitos instrumentos musicais que aparecem em numerosas fotos. Também nas danças apresentadas pode-se apreender o entusiasmo e a força da cultura negra. Verger consegue captar muito bem o movimento em suas fotos. Na foto 100, “*Il dance,..*”, o dançarino exhibe-se mostrando em seus rodopios sua potência.

Na foto 9, “*Un Orishá monte sur la tête d’un initié*”, feita em Pernambuco, tem-se um transe de Ogum, deus da guerra e das ferramentas. O iniciado é possuído e muda completamente sua expressão habitual. Na verdade, é o orixá que está sendo retratado. Apesar da proximidade, da frontalidade com que a foto é tomada, o sujeito está alheio à presença do fotógrafo, está vivenciando uma experiência muito forte. Ele se apresenta não para o registro fotográfico, mas para o grupo social que presencia a vinda do deus através dele. O papel da vivência é mais importante para ele que o fato do fotógrafo captar ou não a cena. Verger focaliza seu olhar naquele que vivencia a experiência divina, e coloca o leitor face a face com o deus. O orixá representado domina a imagem com seu olhar. A expressão é de ferocidade. Nos cantos inferiores podemos notar outras pessoas desfocadas e com a atenção voltada para outros assuntos. Percebe-se assim que é o olhar de Verger que destaca a cena e a faz aparecer com nitidez na foto. Neste caso, o olhar e a expressão facial da pessoa em transe são a única vestimenta que utiliza o orixá. O brilho no rosto e no peito realça a figura e prende a atenção. O teto de flores serve de moldura para o santo que não tem o ar celestial se que atribui em outras crenças aos deuses. No texto, Verger pontua que as divindades africanas talvez não sejam mais que máscaras que dissimulam as tendências profundas e íntimas

freqüentemente censuradas pela consciência. Ao deus é permitido zangar-se, brigar, estar de bom ou de mal humor. Não há uma cobrança de um comportamento virtuoso, mas um respeito pela força. A própria presença do deus entre os mortais é indicadora de sua potência.

Na foto 81, “*Personnification d’Ogoun, deux cloches (Adja) et un couletas entre les mains*”, Sakété, Daomé, tem-se uma outra personificação de Ogum. A expressão facial é bastante diferente. Trata-se de uma representação do orixá com suas roupas e instrumentos peculiares. Já na foto 88, “*...message accuelli avec fervur*”, Ishéde, Daomé, a luz cai sobre a cabeça da mulher em transe através da qual o orixá se manifesta. Das outras pessoas só se vêem as mãos, mas percebe-se, no cuidado dessas, a atenção destinada à mensagem ouvida. A foto também parece ouvir e transmitir a força da mensagem do orixá. No texto descritivo *Ogoun* está bem marcada, mais uma vez, a questão da geografia espiritual. Verger diz ser Ishédé, onde 95% da população estão sob a proteção de Ogum, um exemplo de como era o mundo nagô antes da chegada dos europeus, um lugar onde a autoridade era baseada no poder do orixá.

A seqüência de fotos 126 a 129, feitas em Porto Novo, Daomé, não diz respeito ao transe, os retratados não estão possuídos pelos deuses. Trata-se de um *Oma*, costume que significa a quebra das regras religiosas ditadas pela tradição. Apesar de não ser um ritual de inversão de toda uma comunidade, mas, uma cobrança de um sacrilégio por parte de um grupo, nota-se uma semelhança com o carnaval, onde tudo é permitido. Diante de uma ofensa aos deuses, as pessoas liberam-se dos ditames dos bons costumes e por alguns dias fazem o que bem entendem, sem regras, vivenciando o que seria um mundo sem ordem. “ «*Oma*», *les dieux ont été offensés...*[foto 126] *...la rage s’empare des fidèles qui, revêtus de feuilles...*[foto 127] *...le visage barbouillé...*[foto 128] *crient au sacrilège.*[foto 129]”. Os participantes lambuzam o rosto, circulam enlouquecidos pelas ruas, com roupas, chapéus e colares bizarros, numa sátira ao acontecimento, à regra quebrada que desencadeia a manifestação. Na foto 128, Verger capta muito bem a liberação e a explosão descontrolada de vida no rosto pintado do retratado. As pessoas que aparecem nas bordas, não totalmente desfocadas, indicam o fundo de desordem presente. Mesmo nessa desordem o centro da foto é bem marcado. O olhar de Verger encontra o riso aberto do mascarado e a falta de censura se faz notar tanto no que olha como no

que é olhado. É possível encarar o outro sem pudores, apoiados nessa máscara que descobre o que usualmente se esconde.

Relacionada também com a ausência da forma, de maneira mais contundente, tem-se a foto 136, “*Tohossou, enfant né anormal, tenu pour un être surnaturel venu sur terre.*” Abomey, Daomé. A foto choca ao mostrar com clareza o disforme que participa, no entanto, do mundo. Nas fotos, Verger quer apresentar não apenas o belo. O informe participa da cultura, e é mesmo cultuado. A luz lateral ilumina o rosto com olhos saltados que nem parecem ver. Um ser em que se pode reconhecer o humano e, ao mesmo tempo, negá-lo. O texto esclarece que *Tohossou* é uma categoria de vodu que vem à terra no corpo de uma criança anormal e monstruosa, sinal de descontentamento e apelo à ordem. Como seres informes são relacionados aos líquidos aos quais devem retornar. A foto fere o leitor, tem certo poder de trauma. Não só o belo é privilegiado no livro, também o informe tem um significado cultural e deve ser mostrado.

Cabem aqui algumas considerações finais. Aproveitando no texto as descrições das fotos podem-se inferir as idéias que moviam a atenção de Verger. A fotografia representa algo do que ocorre, documenta uma complexa maneira de vivenciar o mundo. O modelo etnográfico está presente na concepção do livro que busca mostrar a cultura negra através de suas representações. Um antropólogo não deve privilegiar um objeto porque é belo e excluir outro porque é insignificante ou disforme. Um documento apreende o real como ele é, não metaforizado, não assimilado, não idealizado. Um documento, dito de outra maneira, não se inventa e nisso se distingue de um produto da imaginação.⁹ Não há uma busca de assimilação através de uma metaforização estética, há, na verdade, uma resistência à simples transposição estética. Essa relutância em não considerar os objetos somente do ponto de vista da beleza tem muito a ver com o trabalho fotográfico de Verger, não podendo ser desconsiderado que, no entanto, o estético aparece de forma marcante em seu trabalho.

Um aspecto importante, registrado nas fotos de Verger, é o papel forte do corpo na cultura apresentada. Em rituais sacrificiais o corpo é instrumento poderosíssimo. Verger consegue captar muito bem as expressões corporais, tem a capacidade de perceber o mundo na sua plasticidade e fugacidade e de apresentar os efeitos

sensíveis da experiência, que sua fotografia retém e comunica. Em muitas das fotos, Verger capta mais que representações, capta expressões que vão além do registro puramente etnográfico, a imagem vai além do documento, desborda, é expressiva.

Apesar do aspecto literal e transparente da foto, ela revela, mas também esconde, provoca indagações. Há algo de significativo que ela oculta, algo do não formulado, que provoca e estabelece associações, dúvidas e indagações. Lançando mão das ideias da potente análise que Cacaso faz da poesia de Chico Alvim (BRITO, 1997), tenta-se aqui uma leitura das imagens de *Dieux d' Afrique*. A fotografia de Verger conserva algo da fluidez originária do acontecimento. Além do que mostra, está o sugerido que permite um transbordamento de perspectivas, que permite a quem vê a foto ser tocado pela cena mostrada. A fluidez torna-se um modo de ser e o fotógrafo improvisa e desenvolve métodos para a obtenção da imagem, para captar a poesia que está escondida nas coisas, no que presencia e vivencia. É capaz, particularizando no tumulto do acontecimento, de trazer à tona e de tornar aparente, aquela determinada cena, aquele instante que a foto tenta fixar e reter. Por meios que lhe são próprios, o fotógrafo extrai de um estado latente o registro duradouro. Usa procedimentos que são formas de aproximação. Com cautela e ousadia, senso de iniciativa e precisão, capacidade de perceber o Outro, o fotógrafo corre os riscos de quem interage com a cena. É capaz de reagir dessa ou daquela forma, dependendo do que as circunstâncias solicitarem, de incorporar as sugestões do instante e da paisagem. Em resumo, fica de olho aberto, é um observador atento.

A matéria da foto, sendo o acontecimento fugaz que o fotógrafo presencia, faz dela algo aparentemente impessoal, que parece estar ao alcance de qualquer um que ali estivesse presente. Fazer fotos que simulam a invisibilidade do fotógrafo é uma marca da fotografia de Verger. A questão da invisibilidade aqui é interessantíssima.¹⁰ A foto parece não ter sua construção marcada pela subjetividade do fotógrafo, como se fosse de autoria mecânica ou anônima. A imagem mantém vivo o acontecimento de tal maneira que quem a olha participa de alguma maneira deste. A foto estabelece um contato, uma aproximação sensorial, um toque direto. Essa fotografia pode dar a impressão de ser de fácil realização, pode parecer suficiente ter acesso a uma boa câmara fotográfica e estar presente ao acontecimento para conseguir uma boa imagem. A autoria está diluída e dela participa o coletivo, inclusive o fotografado. Nas fotos de acontecimentos do mundo, ao contrário das fotos de

estúdio, a composição da cena não está sob o domínio total do fotógrafo. Aí, sobretudo, as sutilezas da autoria devem estar presentes e são, mais do que nunca, decisivas. O fotógrafo pode introduzir, apesar da impessoalidade da atitude, uma forte dose de subjetividade. O processo de atenuação da autoria é uma espécie de método. Em entrevistas, Verger refere-se ao modo como recolhe a imagem que está totalmente disponível, tal como se apresenta na realidade, sem necessidade de sua interferência na cena. Verger se dilui na cena, torna-se invisível para melhor personalizar a sua fotografia. A atitude de ceder ao acontecimento é, primeiramente, uma estratégia de valorizar o Outro, gesto de cortesia, é também uma forma de conhecimento e, ainda, uma estratégia de disfarçar a autoria, uma construção. Olhando mais detalhadamente o primeiro aspecto, o fotógrafo ausenta-se para que o Outro ocupe a cena e a atenção. A preocupação de estar transparente viabiliza o social. O fotógrafo não é quem tem o que mostrar e sim os outros, os fotografados. Verger está ali observando, atento, colocando-se em um papel secundário em relação ao integrante do culto, que é quem mostra sua própria cultura. O mágico é que o fotógrafo não só não se apropria do que é dos outros, como pode transferir para terceiros o que é seu. Gesto sensível de sociabilidade, susceptibilidade para com a alteridade e a presença alheia. Uma maneira de facilitar e compor o relacionamento, atitude ao mesmo tempo humilde e sábia. A partir do momento em que o fotógrafo não assume um papel protagonista, abre-se para o conhecimento da diversidade social e humana e o que diz respeito à vida alheia ganha interesse. A fotografia de Verger pesquisa o convívio social em várias direções, ao mesmo tempo apresenta cenas familiares e insólitas. Verger revela uma extraordinária mobilidade temporal e espacial, descobrindo, espiando, registrando. É uma espécie de homem-ponte, de mensageiro, que estabelece comunicação entre setores distintos do conjunto social.¹¹

¹ Pierre Verger. *Dieux d'Afrique*. Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1954. O livro traz como subtítulo *Culte des orishas et vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de tous les Saints au Brésil*. Foi reeditado, em 1995, pela Revue Noire, também de Paris, assinado então por Pierre Fátumbí Verger, constando na capa *Essai et Photographie*. Na edição de 1954, oito das fotos são coloridas, assim como é colorida a foto utilizada na capa, e algumas das imagens apresentadas não respeitam o enquadre original das fotografias. Na edição de 1995, todas as fotos foram reproduzidas em preto e branco, a pedido de Verger, e são apresentadas no formato original do negativo, quadrado. A fotografia utilizada na capa desta última edição não foi apresentada na publicação original.

² Verger contou com duas bolsas de estudo do IFAN, a primeira em 1949 e a segunda em 1952, e não como consta no livro, equivocadamente, 1953.

³ *Notes sur le Culte des Orishas et Voduns à Bahia , la Baie de Tous les Saints au Brésil et sur l’Ancienne Côte des Esclaves*, Mémoire 51 de l’IFAN - Institut Français d’Afrique Noire, Dakar, 1957.

⁴ O primeiro título aparece em carta de Leiris, de 20 de novembro de 1951, dirigida a Métraux. Os demais, em carta de Verger a Métraux, de 26 de janeiro de 1952; em carta de Verger a Leiris, de 14 de abril de 1953; em carta de Verger a Métraux, de 12 de dezembro de 1953; em carta de Verger a Métraux, de 5 de junho de 1954. (BOULER, 1994)

⁵ Inclusive, inicialmente, o prefácio do livro seria escrito por Métraux e/ou Leiris, conforme se pode verificar em carta de Leiris a Métraux: “Quant à la préface j’ai dit que vous, ou moi, ou les deux, nous nous en chargerions.” (BOULER, 1994, p. 138).

⁶ As fotos retiradas por Verger foram publicadas na edição original do livro de Georges Bataille. *L’Erotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957, pl. III,IV,XV, e depois também no livro do mesmo autor *Les Larmes d’Eros*, 1961.

⁷ Verger: “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 [...] En fait, il faut être davantage spectateur qu’acteur. Je crois qu’un bon photographe est un voyeur sublimé.” (GARRIGUES, 1991, p. 167).

⁸ Em entrevista de Pierre Verger concedida a Emmanuel Garrigues: “E. G. – Quand vous fait ces photos les gens que vous preniez, ils ne vous voyaient pas faire ces photos? / P. V. – Non, parce qu’à ce moment-là, ils sont en transe, dans un état second; ils sont complètement absents, et n’ont après aucun souvenir de ce qui s’est passé.” (GARRIGUES, 1991, p. 176).

⁹ Há toda uma discussão sobre o documento e a invenção de certo tipo de observação etnográfica que tem muito interesse no estudo da obra de Verger, uma discussão que permeia a revista de vanguarda *Documents*, revista esta que reunia etnógrafos e surrealistas dissidentes, como Michel Leiris, Alfred Métraux, Jacques Prévert, Marcel Griaule, André Schaefner, dentre outros, e que defendia que tudo que existe merece ser documentado “Nada será excluído. Nenhum objeto, por mais disforme que seja.” (Schaefner). O etnógrafo, como o surrealista, tem o direito de chocar e a realidade, de acordo com as idéias do grupo, já apresenta o suficiente para isso, dispensando a ficção. As idéias e posturas que marcam a linha de *Documents* estão muito bem apresentadas no texto de Denis Hollier (1991) “La valeur d’usage de l’impossible”, texto introdutório que acompanha a republicação da revista *Documents*.

¹⁰ Lendo o texto “*The Camera and Man*”, de Jean Rouch (1975), percebe-se que a questão da invisibilidade é tratada pelo cinema observacional dos anos 50. No caso francês, parece ser recorrente a mistura entre arte e etnografia: Verger publica suas fotos em ambos os campos e também Jean Rouch mostra filmes, como “Chronique d’un été” em contextos científicos (Museu do Homem) e artístico (Festival de Veneza) trabalhando de uma maneira que interessa a ambos os campos. Os conceitos, como arte, antropologia, etnografia, são fluidos e dependem do grupo que os utilizam, e assim, as fronteiras entre os campos nem sempre são fáceis de ser delimitadas.

Referências

BATAILLE, Georges. *L’Erotisme*. Paris: Editions de Minuit, 1957.

BOULER, Jean-Pierre Le (org.). *Le pied à l’étrier. Correspondance 1946 -1963. Alfred Métraux / Pierre Verger*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1994

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de (Cacaso). *Não quero Prosa*. Campinas; Rio de Janeiro: Editora da Unicamp; Editora UFRJ, 1997.

GARRIGUES, Emmanuel (org.). *L’Ethnographie: numéro spécial Ethnographie et Photographie*. Société d’Ethnographie de Paris, número 109, año CXXXIII, tomo LXXXVII, 1, Paris, primavera de 1991.

HOLLIER, Denis. “*La valeur d’usage de l’impossible*”, In: *Documents*. Edição fac-simile. Paris: Jean-Michel Place, 1991.

ROUCHE, Jean. “The Camera and Man”. In: *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 1975.

VERGER, Pierre. *Dieux d’Afrique. Culte des Orishas et Vodouns à l’ancienne Cotê des Esclaves en Afrique et à Bahia de tous les Saints au Brésil*. Paris: Paul Hartmann, 1954a.

_____. “Ethnographie et photographie”. In: *Camera*, nº 10, Lucerne, outubro de 1954b, p.434-445, 468-470.

_____. *Dieux d’Afrique. Culte des Orishas et Vodouns à l’ancienne Cotê des Esclaves en Afrique et à Bahia de tous les Saints au Brésil*. Paris: Revue Noire, 1995.

Cláudia Maria de Moura Pôssa

Professora da Universidade Federal da Bahia e Doutora em Artes pela Universidade de Barcelona, pelo programa “*Fotografia y Vídeo*”. Em sua tese, defendida em 2007, estudou a obra fotográfica de Pierre Verger. Em 2009, em parceria com Alex Baradel, Fundação Pierre Verger, fez a curadoria da exposição “De um Mundo ao Outro - Pierre Verger nos Anos 30”, apresentada no Palacete das Artes Rodin Bahia e na Aliança Francesa de Salvador.