

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Mônica Cristina Ribeiro Gomes

ENTRE CULTURAS: O OLHAR DO VIAJANTE ESTRANGEIRO
PIERRE VERGER E OS RETRATOS DO BRASIL

Sorocaba/SP
2011

Mônica Cristina Ribeiro Gomes

**ENTRE CULTURAS: O OLHAR DO VIAJANTE ESTRANGEIRO
PIERRE VERGER E OS RETRATOS DO BRASIL**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientadora: Professora Doutora Olgária Chain
Féres Matos

**Sorocaba/SP
2011**

Ficha Catalográfica

G615e Gomes, Mônica Cristina Ribeiro
Entre culturas : o olhar do viajante estrangeiro Pierre Verger e os retratos do Brasil / Mônica Cristina Ribeiro Gomes. -- Sorocaba, SP, 2011.
86 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Olgária Chain Féres Matos
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2011.

1. Verger, Pierre, 1902-1996. 2. Fotografias - Brasil. 3. Fotojornalismo. 4. Comunicação. I. Matos, Olgária Chain Féres, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

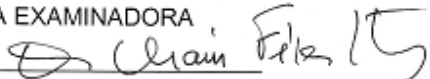
Mônica Cristina Ribeiro Gomes

**ENTRE CULTURAS: O OLHAR DO VIAJANTE ESTRANGEIRO.
PIERRE VERGER E OS RETRATOS DO BRASIL**

Dissertação aprovada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre no
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Cultura da Universidade de
Sorocaba.

Aprovado em: 25/08/2011

BANCA EXAMINADORA

Ass.: 

Pres.: Prof.^a Dr.^a Olgária Chain Féres Matos
Uniso

Ass.: 

Prof. Dr. Sérgio Bairon
USP

Ass.: 

Prof. Dr. Paulo Celso da Silva
Uniso

Aos meus pais, Vitória e Luiz,
os primeiros a me ensinar o valor do conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora Olgária Matos, por iluminar meus caminhos na pesquisa, com grande generosidade e entusiasmo;

Aos professores da banca examinadora, Sérgio Bairon e Paulo Celso da Silva, por indicarem novas e enriquecedoras possibilidades de estudo;

Ao professor Julio Cesar Gonçalves, mestre e amigo;

Ao professor Osvando J. de Moraes, pelo apoio e incentivo;

A Andrew Hand, pela convivência, que me permite exercitar a compreensão do “outro”;

Aos meus amigos, que me privilegiam com sua parceria;

À Fundação Pierre Verger;

À Uniso.

RESUMO

O estudo analisa as relações interculturais segundo o olhar do fotógrafo Pierre Verger (1902-1996) sobre o Brasil. Considera que a perspectiva do viajante estrangeiro, a partir da colonização europeia, contribuiu com a construção de representações sobre a identidade brasileira, produzindo signos de nacionalidade que até hoje permeiam nosso imaginário. Busca assim refletir de que forma se constituem esses olhares de fora, adotando parte da obra de Verger, produzida no Brasil no período de 1940 e 1950, como corpus da pesquisa. A dimensão de estranhamento, inerente à condição de viajante que marca a trajetória do fotógrafo francês, norteia a análise dos intercâmbios culturais, com base na noção de alteridade, representada pela figura do “outro”. Nesse sentido, a viagem é apresentada como experiência internalizada no sujeito, que o lança a sua própria estranheza, e não um deslocamento externo, de caráter geográfico. Ao conceber o olhar como ato interpretativo, especialmente sua articulação na trama fotográfica, o estudo avança sobre o fotojornalismo, marcante na produção de Verger, para discutir o estatuto de objetividade que tradicionalmente é atribuído a essa prática. A análise das imagens se pauta pela estética de Verger, que privilegia as expressões culturais reveladas no cotidiano e valoriza o retrato como estratégia de interlocução, espelhando assim as possibilidades de aproximação e de diálogo entre culturas.

Palavras-chave: Cultura. Pierre Verger. Comunicação. Fotografia. Olhar. Viagem.

ABSTRACT

The study examines the intercultural relations through the eyes of photographer Pierre Verger (1902-1996) of Brazil. Considers that the prospect of foreign travelers from the European colonization, contributed to the construction of representations of the Brazilian identity, producing signs of nationality that still permeate our imagination. Search thus reflect how it looks these are outside, taking part in the work of Pierre Verger, produced in Brazil between 1940 and 1950, as a corpus of research. The size of estrangement inherent in a wanderer's path that marks the French photographer, guides the analysis of cultural exchanges, based on the notion of otherness, represented by the figure of the "other". In this sense, the journey is presented as internalized experience in the subject, which launches its own strangeness, not an external displacement, the geographical character. When designing the look as an act of interpretation, especially its link in the web photo, the study goes on photojournalism, striking in the production of Verger, to discuss the status of objectivity that is traditionally attributed to this practice. The analysis of images is ruled by the aesthetics of Verger, which focuses on cultural expressions and values in everyday life revealed the picture as a strategy of dialogue, thus reflecting the possibilities of rapprochement and dialogue between cultures.

Key words: Culture. Pierre Verger. Communication. Photography. Look.Trip.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Saint Georges.....	23
Figura 2 Dormeurs.....	24
Figura 3 Candomblé Joãozinho da Gomea.....	32
Figura 4 O franzido de uma rede de pesca secando sobre arame de ferro.....	39
Figura 5 Membros da tripulação do Ville de Verdun.....	41
Figura 6 Bom Nome.....	50
Figura 7 Vaqueiro.....	58
Figura 8 Carregador de água	57
Figura 9 Criança.....	59
Figura 10 Anciã.....	60
Figura 11 Retratos.....	62
Figura 12 Mãe Andreza da Casa de Minas.....	64
Figura 13 Oxum.....	65
Figura 14 Pequena orquestra do sertão.....	67
Figura 15 Um mar de tetos.....	69
Figura 16 Port.....	70
Figura 17 Porto Belém	71
Figura 18 Embarcações Penedo.....	72
Figura 19 Cirque Nerino.....	74
Figura 20 Scènes de rue.....	75
Figura 21 O futebol.....	76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ENTRE OLHARES, ENTRE CULTURAS	15
2. 1 A percepção da alteridade.....	15
2. 2 Olhares de fora	27
2.3 Olhar e viagem.....	30
3 O OLHAR DE VERGER.....	38
3.1 Percursos.....	38
3.2 Considerações sobre o gênero do retrato	40
3.3 Fotojornalismo	44
4 O OLHAR DE VERGER SOBRE O BRASIL.....	55
4.1Retratos: Ver de perto.....	55
4.2 Novos olhares.....	62
4.3 Um olhar sobre o cotidiano	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

Os olhares de fora constituem uma perspectiva privilegiada na construção de representações sobre a identidade brasileira. A rica iconografia que foi se formando desde a colonização (BELLUZZO, 1994; 1996), especialmente por meio do trabalho de expedições artísticas e científicas que aqui estiveram, proporcionou aos países europeus uma possibilidade de conhecimento do Novo Mundo.

Em um jogo de sobreposições de pontos de vista, essas representações, ao passo que alimentaram o imaginário europeu, foram também apropriadas do lado de cá. Condensaram na idéia de “Brasil-Paraíso” o signo maior da nacionalidade brasileira (CHAUÍ, 2000).

A construção simbólica dessa “nação-natureza”, que tem raízes no imaginário europeu, põe à mostra as determinações de um quadro próprio de referências do conquistador. Este, em vez de buscar apreender o universo cultural dos povos conquistados, configurava a alteridade a partir de seu ponto de vista, recorrendo a parâmetros baseados em sua identidade. Assim a natureza encontrada nas terras brasileiras pode parecer exuberante, se comparada aos recursos dos países europeus.

Se, por um lado, só é possível dar sentido ao novo mediante a comparação com aquilo que já é conhecido, conforme ressalta Novaes (1999), por outro, essa operação “isola” a alteridade. Como se ela existisse fora de uma relação que a projeta como um duplo, inviabilizando o descentramento necessário para que se estabeleça o diálogo entre culturas.

O presente estudo nasce assim com o propósito de analisar como se constituem esses olhares de fora no bojo das relações interculturais. Trata-se de considerar a articulação de tais relações em um campo de diferenciações, no qual se inscreve o estatuto da cultura, como um “[...] complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico.” (EAGLETON, 2005, p. 54)

Fruto desses entreolhares culturais, a obra do fotógrafo Pierre Verger (1902-1996) foi definida como o corpus de nossa pesquisa. A vasta produção, de caráter

multidisciplinar, permanece como uma das principais referências da iconografia contemporânea sobre o Brasil.

Tal escolha se pautou pelo profundo envolvimento do fotógrafo com as expressões culturais brasileiras. Pierre Edouard Léopold Verger nasceu em Paris, em 4 de novembro de 1902, o mais novo dos três filhos homens do casal Marie e Léopold Verger. A família, proprietária de uma tipografia, fazia parte da alta sociedade parisiense. Verger foi criado no *Seizième*, bairro nobre da capital francesa, e educado em colégios tradicionais, tendo sido expulso duas vezes por indisciplina.

Nele [meio social] me tinham ensinado que havia duas categorias de pessoas. Aquelas cuja amizade era desejável cultivar, pois representavam um capital-relação e aquelas cujo convívio e ligações deviam ser desencorajados, devido ao pouco proveito moral ou material que delas se poderia esperar. As férias deviam, em consequência, ser passadas em lugares elegantes onde aquele capital-relação podia ser cultivado. Tudo era sacrificado ao status aparente, tinha-se que habitar em bairros elegantes, estar convenientemente vestido, possuir um automóvel, fazer parte de clubes ou de círculos de renome, mesmo quando não sentia vontade, pois era um *must*, uma obrigação. (VERGER, 1982, p.13)

O marco principal da emancipação de Verger desse universo familiar e social, permeado por valores e convenções burguesas com os quais não se identificava, se dá aos 30 anos, em 1932, com a partida para o Taiti. Esta viagem, pelos significados de ruptura e em função dos desdobramentos em que implicou, pode ser abordada sob a perspectiva de uma experiência “inaugural”. Pois se trata da primeira de uma sucessão de viagens que se tornariam o eixo das buscas e escolhas pelas quais Verger pautaria, a partir de então, sua trajetória, libertando-se, gradualmente, daquele que definia como seu “passado decente-e-burguês” (VERGER, 1982, p.14).

Em *50 anos de Fotografia* (1982), a partida para o Taiti, uma tentativa de libertação de seu meio, é objeto do primeiro dos 28 capítulos em que são relatadas as principais viagens de Verger. Além do significado de “iniciação” que essa experiência comporta, outros simbolismos a acompanham, sendo possível revesti-la de um sentido de rompimento, considerado o contexto em que é realizada, pouco

tempo após a morte da mãe, Marie Adèle, seu último parente próximo e também o último laço que mantinha com seu meio.

A viagem assume, para Verger, um caráter particular de deslocamento, da maneira como o define Cardoso (1988), como um processo interior de estranhamento e de (des) construção de sentidos, que se instaura a partir da superação dos limites de nosso mundo. Esse significado fica claro com a ida à Rússia, durante as comemorações do 15º aniversário da Revolução de 1917.

Verger desejava conhecer as aspirações de um movimento antiburguês, que, talvez, pudesse fornecer parâmetros de conduta diferentes daqueles de seu meio. Conclui, com essa experiência, que viver na contramão dos padrões em que fora criado era uma forma de perpetuá-los, pois dessa maneira ainda os estaria tomando como referência.

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 de qualquer modo condicionado [...]. Precisava, pois, escapar do meu meio e do meu antimeio. (VERGER, 1982, p. 14)

A trajetória errante de Verger, determinada pelo desejo de ver e fotografar o mundo, o traz para o Brasil pela primeira vez, em 1939, momento em que não cria laços efetivos com o País, em razão das circunstâncias. Vinha de outros países sul-americanos, com destino à África, pois, com o início da Segunda Guerra, havia sido designado pelo Exército francês para o Serviço telegráfico, em Dakar.

Depois de desmobilizado, em 1940, faz outra passagem pelo Brasil, onde permanece por apenas alguns meses, no Rio de Janeiro. Diante da dificuldade de encontrar um trabalho como repórter fotográfico, parte para a Argentina, Bolívia e Peru, permanecendo nesses países durante seis anos.

Somente em 1946 se estabelece no Brasil, já tendo se dedicado durante 14 anos à fotografia. Dessa vez, passa brevemente por São Paulo, para encontrar o amigo Roger Bastide, que lhe fala sobre recente viagem à Bahia. Recomendado

pelo amigo Metraux¹, parte para o Rio de Janeiro com o objetivo de se apresentar à revista *O Cruzeiro*². Coincidentemente, o veículo procurava fotografias para ilustrar uma série de artigos sobre o Peru, o que resulta na publicação do primeiro trabalho de Verger em *O Cruzeiro*.

O intuito de partir para a Bahia, avivado pela descrição de Bastide sobre as influências africanas lá encontradas, vai ao encontro do projeto da revista de produzir reportagens locais, surgindo o primeiro contrato com o veículo. A hospitalidade da cultura desperta, já no momento do desembarque³, o fascínio que perdurou todo o tempo em que Verger viveu na Bahia, até a sua morte, em 1996. No Brasil dizia ter reencontrado a cordialidade nas relações humanas (VERGER, 1982, p. 239). O sentido de acolhimento é expresso na descrição que faz do idioma:

O que me arrebatava era o lado doce, envolvente e afável daquela nova língua que eu não compreendia ainda muito bem, em contraste com o estrondo mais sonoro e fogoso daquela falada nas regiões em que acabava de passar tantos anos. (VERGER, 1982, p. 239)

De fato, Verger aqui consolidou o ideal de renovação de perspectivas pessoais, objetivo de sua partida da França, ao mergulhar no estudo das relações histórico-culturais entre Brasil e África, daí resultando uma ampla pesquisa que lhe rendeu o Doutorado na Sorbonne e a iniciação no Candomblé.

No presente estudo, a trajetória de Verger contribui, sobretudo, pela dimensão de estranhamento instaurada pela aproximação com outras culturas. Relação que buscamos apreender a partir da noção de alteridade, instituída pela idéia do “outro”, segundo a qual os grupos ou indivíduos, ao se confrontarem, relativizam suas diferenças e simultaneamente conferem um sentido de coesão às suas práticas - as

¹ A amizade entre Metraux e Verger foi documentada por meio da troca de cartas. (Le Bouler, 1993).

² Revista popular de variedades, *O Cruzeiro* foi a principal publicação dos Diários Associados, um dos maiores conglomerados de comunicação do País, dirigido por Assis Chateaubriand que, em 1956, chegou a reunir 31 jornais, cinco revistas, 21 emissoras de rádio, três estações de televisão, entre outras empresas. Lançada em novembro de 1928 e fechada em julho de 1975, chegou à tiragem recorde de 700 mil exemplares na edição sobre a morte do presidente Getúlio Vargas. (CARVALHO, 2001)

³ Verger se referia à Bahia como a “Boa Terra”, expressão frequentemente utilizada em escritos e entrevistas, assim como em *50 anos de Fotografia* (1982, p.273).

quais concebemos como cultura. Daí resultam interações que podem tanto viabilizar quanto impossibilitar a comunicação.

Nesse sentido, pode-se analisar em que medida estes processos comunicativos de fato se efetivam, recorrendo-se à condição de que, para tanto, haja o compartilhamento de um mesmo objeto – como sentimentos e idéias - entre duas ou mais consciências (MARTINO, 2001).

Na perspectiva das relações de Verger com o Brasil, trata-se de circunscrever as trocas simbólicas entre o fotógrafo e os personagens retratados a um campo relacional de potencial comunicativo, que se apresenta na fotografia.

Assim nosso propósito inicial de análise das relações interculturais, a partir da obra Verger, se desdobra em outras questões: refletir sobre a construção de representações na perspectiva do olhar estrangeiro e investigar o olhar como ato interpretativo, em especial na trama fotográfica, bem como as especificidades da experiência da viagem como produtora de significados.

O desenvolvimento do estudo se dá a partir de referencial bibliográfico, em diálogo com a análise de imagens de Verger tematizadas na autobiografia *50 anos de Fotografia* (1982), além de pesquisa realizada no acervo fotográfico da Fundação Pierre Verger, em Salvador, Bahia. A análise se pauta pelos elementos estéticos e históricos denotados pela imagem, em sua relação com a questão central da interculturalidade.

Dedicamos o primeiro capítulo à abordagem das relações interculturais, na forma como se apresentam na trajetória de Verger. Buscamos indicações para delinear um conceito de cultura que se fundamenta na idéia de um modo de vida específico de determinado grupo.

Apresentamos algumas contribuições teóricas para discutir a questão da identidade, com o intuito de analisar como o princípio de origem pode se interpor no contato entre as culturas, determinando níveis de aproximação ou de distanciamento.

Também abordamos a tradição de representações sobre o Brasil, inaugurada pelos olhares de fora, como o de Verger. A trajetória do fotógrafo, por sua vez, é tratada segundo a concepção do olhar e da viagem como experiência de construção de significados.

No segundo capítulo, analisamos a estética de Verger. O uso do retrato se configura como estratégia de aproximação, em uma perspectiva de “antropologia compartilhada” (FREIRE, 2007), segundo a qual fotógrafo e personagem interagem na construção da imagem.

Buscamos ainda apresentar a fotografia como um ato interpretativo, em contraponto ao discurso do realismo que fundamenta o uso da imagem no fotojornalismo. Esse gênero informativo, que estava sendo consolidado no mercado editorial brasileiro, constitui a demanda inicial do trabalho de Verger.

Embora filiada à estética do fotojornalismo, que se sustenta no valor documental da imagem e em uma “linguagem do instante” (SOUSA, 2004), a obra do fotógrafo, ao ser concebida como um produto autoral, reforça o caráter criativo e interpretativo da fotografia, onde se podem identificar as tensões dos processos interculturais. Além disso, as imagens frequentemente subvertem a temporalidade do modelo fotojornalístico, esmaecendo o vínculo com o tempo da ação para se adensar a subjetividade ou tempo dos personagens.

A análise das fotografias de Verger, introduzida nos capítulos 1 e 2, irá se concentrar propriamente no terceiro capítulo, a partir da temática privilegiada pelo fotógrafo em *50 Anos de Fotografia* (1982). A preferência pelo retrato, que permite “ver de perto” os universos culturais, se coaduna com os olhares que encontram seu eixo nas práticas populares. Aqui, é utilizada a concepção de “homem ordinário” de Certeau (2000), que remete a cultura à dimensão dos pequenos fazeres, quase invisíveis, do cotidiano. Ao fim, essas questões são retomadas e analisadas brevemente.

2 ENTRE OLHARES, ENTRE CULTURAS

2.1 A percepção da alteridade

A tarefa de investigar quais características do Brasil, ou brasis, foram apreendidas pelas lentes de Verger, coloca, de pronto, a necessidade de se compreender a formação⁴ do fotógrafo, bem como as inclinações, fundadas em sua experiência, que direcionariam seu olhar para os aspectos privilegiados nas fotografias. Assim ganham relevância as relações interculturais inscritas na experiência da viagem e do olhar, traço determinante da trajetória que Verger, com notória influência em sua obra.

Antes de adotar a fotografia como profissão, Verger assumiu, primeiramente, a condição de viajante, que se lança ao jogo de aproximações e distanciamentos proporcionado pelos descolamentos contínuos. Parisiense, nascido em uma família burguesa, enfrentou sérias dificuldades de adaptação por não compactuar com os valores e convenções de seu meio.

Aos 30 anos, em 1932, encontrou na fotografia uma forma de obter as condições materiais necessárias para buscar a renovação de perspectivas pessoais, partindo da França e mantendo-se em trânsito pelo mundo, durante 14 anos, até estabelecer-se no Brasil, ponto determinante de sua biografia.

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

⁴ O período de formação de Verger, anterior à chegada ao Brasil, é objeto de uma tese desenvolvida por Rolim (2009), que analisa os processos e grupos sociais que exerceram influência na vida e obra do fotógrafo.

Parece relevante considerar, para a compreensão da obra de Verger, que a necessidade de se distanciar de seu meio e de buscar horizontes que satisfizessem suas aspirações o impele para o contato com outras culturas, fazendo das viagens um modo de viver, no qual se insere a prática da fotografia. O livro *50 Anos de Fotografia* (1982), uma autobiografia, relata essas experiências, descrevendo 28 grandes viagens realizadas por Verger pelo mundo.

Quanto ao aspecto da viagem, importa analisar em que medida o estranhamento diante da alteridade cultural poderia se refletir em sua produção, particularmente a que se refere ao Brasil, ao sabor de aproximações ou de distanciamentos provocados pela diferenciação de seu mundo. A fim de se realizar essa reflexão, há que se considerar primeiramente que as relações interculturais são perpassadas pelas diferenças, que particularizam e distinguem simultaneamente as expressões de cada grupo. Para tanto, torna-se necessário que recorramos à definição de cultura.

Eagleton (2000), ao discorrer sobre esse conceito, indica sua complexidade, considerando a pluralidade de seus significados. O autor assinala especialmente o embate entre as concepções do naturalismo – calcado nos processos materiais, que encontram assento na etimologia da palavra, ligada a “cultivo” – as concepções de cunho idealista – que se referem à capacidade do espírito humano de intervenção e de transformação da natureza.

Em meio às múltiplas acepções do termo, o autor explica que: “A cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico.” (p. 54)

Ou podemos ainda observar que

O valor semântico faz da cultura, em todas as suas manifestações, uma espécie de linguagem singular que relaciona os homens entre si, especifica-a em estilos diversos pelos quais os homens se identificam em grupos e na sociedade. (BERNARDI, 1974, p. 29)

Dessa forma, consideramos que esse modo de ser, ao qual denominamos cultura, e que abrange, no sentido descrito por Eliot (1988, p. 45), “[...] todas as atividades e interesses característicos de um povo”, é o meio pelo qual se estabelecem laços entre os homens, constituindo-se assim um sentido de

pertencimento. Porém, a consolidação desse “estilo” de vida implica em uma construção que não se limita a uma operação internalizada no grupo.

Esse processo é perpassado fundamentalmente pela diferenciação da cultura, que requer, portanto, a contribuição de uma referência externa que corrobore suas especificidades. Ainda em Eagleton, encontramos as indicações sobre esse processo:

Definir o próprio mundo da vida como uma cultura é arriscar-se a relativizá-lo. Para uma pessoa, seu próprio modo de vida é simplesmente humano; são os outros que são étnicos, idiossincráticos, culturalmente peculiares. De maneira análoga, seus próprios pontos de vista são razoáveis, ao passo que os dos outros são extremistas. (EAGLETON, 2000, p.43)

Dito de outra maneira significa que “Nós somente nos damos conta de nosso idioma entrando em contato com o de outros”, conforme Martino (2001, p. 19). O autor nos oferece ainda considerações que mostram que a gênese de uma cultura, implicada nesse processo de relativização, se dá simultaneamente ao florescimento dos processos comunicativos.

A comunicação, nesse sentido, constitui um processo que se estabelece mediante a condição relacional de elementos distintos, ou consciências - na definição do autor, que participam de uma ação em comum:

[...] Comunicar tem o sentido de tornar similar e simultânea as afecções presentes em duas ou mais consciências. Comunicar é simular a consciência de outrem, tornar comum (participar) um mesmo objeto mental (sensação, pensamento, desejo, afeto) (MARTINO, 2001, p. 23).

Segundo essa ótica, é possível compreender as relações interculturais como processos comunicativos, porque implicam em uma situação de troca entre grupos, mediante a qual se efetiva o reconhecimento de suas especificidades. Assim inscrita a relativização cultural se revela como condição inerente à delimitação de um modo de ser ao qual denominamos cultura.

Na construção da identidade de um grupo, a partir da distinção que este estabelece com relação a outros, revelam-se laços de pertencimento que irão fortalecer uma noção de origem:

[...] Nas relações de duas culturas quaisquer haverá duas forças opostas equilibrando uma à outra: atração e repulsão – sem a atração não poderiam afetar uma à outra, e sem a repulsão não poderiam sobreviver como culturas distintas, uma absorveria a outra, ou ambas se fundiriam numa única cultura. (ELIOT, 1988, p.80-81)

Tendo em vista esse processo, as relações que se estabelecem a partir dos entreolhares culturais poderão ainda se caracterizar pela reciprocidade, diante do reconhecimento e compreensão mútuos às especificidades de cada grupo, ou ainda pela tentativa de estabelecer a superioridade de um sobre outro.

Nas palavras de Burke (2004), há duas reações possíveis para grupos confrontados com outros; a assimilação por analogia, em que se procuram pontos em comum que possam familiarizar a diferença, tornando-a assimilável, ou, ao contrário, a caracterização do outro grupo segundo os aspectos que se opõem à nossa própria cultura.

Esse encontro pressupõe a existência de uma alteridade, conceito que, citado por Souza (1996, p.9), transita no campo da Psicanálise, para dar conta dos conflitos de identidade entre indivíduos, da Antropologia, para assinalar o multiculturalismo e, ainda da Filosofia, como caracterização de um “Outro”.

Burke alerta para o risco do uso reducionista do conceito: “Poderia ser mais esclarecedor pensar em pessoas diferentes de nós no plural em vez de transformá-las num Outro não diferenciado [...]” (2004, p. 153). Essa concepção, argumenta o autor, evita o esmaecimento das diferenças culturais por meio da criação de estereótipos que tornam esse “outro” uma figura exótica e distanciada do eu.

Em suas raízes históricas, a noção de alteridade nasce para articular um novo nexo de relações instaurado pela reconfiguração do mundo, determinada pela expansão marítima europeia na era moderna. No estudo sobre historiografia desenvolvido por Certeau (2000), o relato sobre a passagem do missionário francês Jean de Léry pelo Brasil inaugura, na sociedade ocidental, a concepção de alteridade.

Léry foi responsável por um dos primeiros relatos de cunho etnográfico com a publicação do livro “Viagem à terra do Brasil”, em que relata sua estadia entre 1557 e 1558, no Rio de Janeiro. “Da peregrinação de Léry inventa-se o selvagem”, afirma

Certeau (2000, p. 214). No ciclo de Lery, assinala o autor, é demarcada a distância entre *ici* e *là-bas*, entre a identidade européia e a alteridade do Novo Mundo, representada pelo selvagem.

Acerca do tipo de representação ensejado por Léry, que influenciaria relatos similares produzidos ao longo dos quatro séculos seguintes (p.215), Pompa (2001) reitera o processo de construção da alteridade indígena pelo europeu como prática histórica, em que preponderam as referências culturais do observador.

Nesse sentido, da análise do relato de Léry por Certeau pode se depreender que

Os séculos das “descobertas” [...] se afirmam como um momento paradigmático da construção do outro, do diferente, [...] a razão de um “querer”, de uma vontade da narrativa ocidental de sair de si mesma, para se transformar em um “crer”, ou seja, na convicção de uma capacidade de nomeação, da atribuição de uma missão de ordenamento de um mundo que só dentro e a partir dessa escrita organizadora adquire sentido e lugar na história (CAMPELO, 2004, p. 127)

Trata-se, nas palavras de Novaes (1999), de abarcar a alteridade utilizando-se de um “sistema de axiomas já consagrados”, de modo que o sentido atribuído ao “outro” se constrói tão somente a partir de um quadro de referências estabelecido pelo próprio conquistador. Assim, ressalta o autor, a noção do “outro” se configura como arranjo possível dentro dos parâmetros de conhecimento do europeu, reforçando-se idéias já estabelecidas.

Em vez de entrar no mundo dos gestos, signos e símbolos que permitiriam compreender o sentido e o poder da cultura e das instituições, dos mitos, dos símbolos e das palavras dos primitivos, o Ocidente apressou-se em desenhá-lo como o bom e o mau selvagem, o violento, o canibal, sem história, sem memória e sem formas de organização política (NOVAES, 1999 p.10)

A articulação da noção de alteridade ou da existência de “outros” implica ainda em uma operação de via dupla, em que o processo de demarcação da diferença corresponde, simultaneamente, à configuração de um “nós”. Evidencia-se, portanto, um princípio de origem, subjacente à relação entre uma identidade e uma alteridade, que medeia o encontro de culturas.

Esse sentido de pertencimento cultural encontra na identidade nacional uma de suas principais formas de expressão. O conceito, segundo Hall (1999), refere-se à inserção do sujeito em uma comunidade simbólica, a Nação, cujos atributos são construídos a partir de histórias e memórias. A sustentação dessa comunidade simbólica, nos termos do autor, se dá por diversas vias, sendo uma delas a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade. A cultura apresenta-se, dessa forma, fundamentada em uma existência primordial, que lhe confere legitimidade.

A relação de pertencimento a uma cultura representa, segundo Hall, um dos diversos tipos de identidades, tais como a de gênero, de classe e de raça, que nasceram no mundo moderno, mas que entraram em declínio a partir do fim do século XX, dando lugar a identidades móveis, que se alternam sem conseguir se fixarem. A discussão feita pelo autor põe à mostra a natureza cambiável das construções identitárias, o que faz evidenciar seu caráter provisório.

Matos (2007, p. 29), ao analisar a contribuição islâmica na construção do pensamento Ocidental, afirma a necessidade de se questionar a noção de origem identitária, “[...] que produz uma patologia da comunicação, uma ruptura na compreensão recíproca assim perturbada, resultando em desconfiança universal” entre as culturas. Nesse sentido, ressalta:

Havendo sempre algo de primeiro e uno, cada qual se vê como seu verdadeiro representante e herdeiro, origem tão identitária quanto sedentária. Não se pode, porém, encontrar em um homem características gerais que permitam assimilá-lo a outros e dizer: “sou grego, sou alemão”. (MATOS, 2007, p.37)

Segundo as indicações da autora, na medida em que o princípio de origem se interpõe às culturas, estas se fecham ao diálogo, seguindo-se o enfraquecimento da experiência da hospitalidade.

[...] Os ideais de respeito, tolerância e autonomia do pensamento, mesmo anacrônicos, podem constituir uma reversão de dogmas que geram preconceitos, se a estes se contrapuser a prática do diálogo. Noção das mais importantes, ela se encontra intimamente ligada não somente à Filosofia, mas ao próprio ato de pensar. Diálogo supõe movimentar-se num

campo semântico e conceitual que leva em conta a distinção, a diferença. (MATOS, 2007, p. 40)

À luz de tais considerações, busca-se determinar em que medida se estabeleceram as relações entre Verger, vinculado a uma identidade européia, e outras culturas. A biografia de Verger, segundo a contribuição dos vários autores que estudaram sua obra, tais como Nóbrega e Echeverria (2002), Lühning (2004 e 2002), Soty (2007) e Le Boulter (2002), e também as reflexões que compõem o livro *50 Anos de Fotografia* (1982) revelam um intenso desejo de conhecimento.

Ao partir do Taiti, em 1933, onde encontrou um refúgio da vida em Paris, durante um ano, Verger tinha claro este intuito: “[...] a sensação de que existia um vasto mundo não me saía da cabeça e o desejo de ir vê-lo e fotografá-lo me levava em direção a outros horizontes.” (VERGER, 1982, p. 25).

Em tais referências biográficas, encontramos a afirmação de uma postura pautada pela busca de uma compreensão das culturas com as quais teve contato e que denota a vocação etnográfica⁵ da obra de Verger. Essas considerações são valiosas e nos ajudam a avançar em nosso intuito de analisar, mais detidamente, em que medida se configuram as relações interculturais, a partir da experiência de Verger.

Para tanto, torna-se necessário que indaguemos se teria ele consumado ou não um olhar eurocêntrico, adotando uma perspectiva que apreendesse as diferenças no sentido de hierarquizar ou de relativizar os intercâmbios culturais (SHOHAT; STAM, 2006). Buscaremos responder a tal questão analisando sua forma de aproximação de seu objeto, bem como os recursos estilísticos empregados para demarcar essa aproximação, configurados através da linguagem fotográfica.

Da atitude de Verger, como fotógrafo viajante e estrangeiro, podemos, inicialmente, depreender o que significa estar em contato com outros povos: “Eu precisava conhecê-los para me sentir cada vez mais próximo e poder amar com mais intensidade essas pessoas que, a priori, em nada se pareciam comigo”, explica, em depoimento a Nóbrega e Echeverria (2002, p.131).

⁵ Em depoimento a Nóbrega e Echeverria (2002, p. 398), Verger se definiu como um fotógrafo que fazia retrato etnográfico. Também se declarou etnólogo, por ocasião da viagem que realizou para a cobertura do conflito sino-japonês, em 1937, na qual teria que cruzar a Rússia. Como etnólogo, a chance de conseguir o visto era maior do que como fotógrafo.

Essa finalidade determinava a medida da aproximação, em que buscava estabelecer laços de confiança, para só então fazer o registro da imagem, como mostra a fotografia “Saint Georges”, sobre a celebração do Dia de São Jorge (FIG. 1), tradicional festa popular-religiosa, no Rio de Janeiro. Trata-se de um momento de interação entre o fotógrafo e seu objeto. As duas mulheres olham diretamente para a câmera, demonstrando atitude amistosa, quase familiar, com aquele que lhes observa.

A presença do fotógrafo não desperta inquietação, ao contrário, evoca repouso: o semblante da personagem que se encontra com o corpo recostado revela tranquilidade, ela mostra-se ao olhar desse “outro”. A segunda mulher dirige o olhar a Verger, acompanhando o desenrolar da ação, expressão atenta à sua atitude. Não demonstra surpresa com a câmera: ela consente a aproximação de Verger e sabe que participa efetivamente do registro. Esse posicionamento frente ao seu objeto é característico do fotógrafo:

No caso de Verger, o fotógrafo é um participante, um admirador sutil do acontecimento que reconhece a soberania e a supremacia do ser humano retratado dentro do universo mais próximo a ele: a sua vida cotidiana, cheia de emoções e sentimentos, o que também inclui a parte festiva e ritual. (LÜHNING, 2004, p.32)

A forma de entrar em contato com os universos culturais que lhe despertavam interesse era, de fato, fazendo-se um participante, postura que se assemelha a do antropólogo, atividade com a qual se associam frequentemente a fotografia e a produção em pesquisa de Verger:

Quando um antropólogo se dispõe a estudar uma cultura, é um homem entre homens. [...] Estabelece relações de confiança e de amizade com os seus interlocutores, com pessoas singulares, no intuito de compreender, ao vivo, a origem e o significado das manifestações que estuda. (BERNARDI, 1974, p.59)

A comparação feita por Soty (2010) entre os estilos de fotografar de Verger e Cartier-Bresson (1908-2004), um dos maiores fotógrafos do século XX, reforça essa dinâmica nas relações. Podemos constatar que o ato de fotografar consiste, para o primeiro, em permitir que o “outro” se revele – da mesma forma como são

apresentadas as personagens da fotografia “Saint Georges”. Para Soty, Verger colocava-se em um estado de receptividade passiva, enquanto a concepção de fotografia de Cartier-Bresson, direcionada para a captação do “instante único”⁶, configura um ato planejado que o assemelha ao caçador.

Figura 1 – Saint Georges (Rio de Janeiro, 1957)



Fonte: Fundação Pierre Verger

É necessário, segundo essa comparação, responder à precisão que o momento requer, a fim de capturar seu objeto, como a uma presa, conforme analisa Soty: “Cartier-Bresson aproxima-se a passos de lobo e atira em seu alvo vivo e se retira rapidamente.” (p.2)

Ao contrário, Verger busca estabelecer uma relação de diálogo com seu objeto. Diante de uma alteridade, não se fecha à diferença, mas recorre ao estranhamento a fim de ampliar os limites de sua existência. Em depoimento a Nóbrega e Echeverria (2002, p. 83), afirma: “O que eu gostava, quando viajava, era

⁶Soulages (2010, p. 39-40) reproduz uma frase de Bresson, que sintetiza seu estilo de fotografar: “Eu andava o dia inteiro, a mente tensa, buscando nas ruas tirar ao vivo fotos como flagrantes delitos. Eu tinha, principalmente, o desejo de captar numa só imagem o essencial de uma cena que surgisse.”

viver com o povo e vê-lo viver um modo de vida diferente do meu. Eu estava interessado no que não era eu. Ou naquilo que era eu, nos outros.”

A relação com esse “outro”, que Verger descobre tão estranho e, simultaneamente, tão familiar, encontra expressão em um conjunto de fotografias intitulado “Dormeurs”. Trata-se de vários personagens adormecidos em pleno espaço público, retratados nas ruas de Salvador, entre os quais um homem debruçado sobre uma barraca de frutas e legumes (FIG. 2).

Nessa cena, o olhar de Verger parece ter sido atraído pelo inusitado do deslocamento dessa prática que, a princípio, está relegada ao âmbito doméstico, mas se mostra disseminada publicamente, conforme comprovam as tantas outras cenas similares registradas pelo fotógrafo.

Figura 2 – Dormeurs (Bahia, anos 1950)



Fonte: Fundação Pierre Verger

Esse hábito só pode vir a se configurar como alteridade a partir do momento em que expressões culturais diversas se entreolham, reconhecendo diferenças e firmando especificidades. Efetiva-se assim uma ação comum de identificação ou um processo comunicativo (MARTINO, 2001) no qual a participação de cada cultura é dada por sua situação relacional.

O antropólogo Malysse (2000), também pesquisador da cultura brasileira, que esteve em Salvador mais de 50 anos depois da chegada de Verger na Bahia, contribui para explicitar, a partir de sua própria experiência, a percepção da alteridade ou, em outras palavras, aquilo que Verger, reconhecendo como ausente em si, buscava nos “outros”:

Pierre Verger, como eu, passou sua infância na França, imerso na cultura do visível de lá. Esta educação de seu olhar colocava em evidência alguns aspectos visuais da cultura baiana que também me atraíram quando cheguei em Salvador: a cordialidade das interações sociais, a forte expressividade do corpo e as técnicas corporais que lhe estão associadas destacavam-se nessas representações da cidade, que invadiam meu campo visual. (MALYSSE, 2000, p. 331)

Contudo, a relação estabelecida a partir da alteridade encontrada em “Dormeurs” logo se transforma, ao se constituir uma coleção de 54 fotos sobre o tema. O olhar de Verger reconhece a recorrência do hábito, arraigado no cotidiano, explorando as cenas segundo sua especificidade cultural. O “outro”, enfim, não é totalmente estranho. Verger alterna os pontos de vista; se, num primeiro momento, identifica a alteridade, depois muda seu posicionamento e observa da perspectiva desse “outro”, ou seja, o hábito de dormir em público se revela, no limite, uma expressão do cotidiano em questão.

Essa relação de reciprocidade estabelecida por Verger não implica em eliminar a diferença. Pois esta é, antes, o que possibilita o reconhecimento do outro, conforme nos diz Matos (2007, p. 44): “[...] O Outro não é nosso limite externo, mas o que nos pluraliza e através de quem podemos nos totalizar. Restritos a uma única identidade de origem diminuímos em realidade, em humanidade.”

Ainda seguindo as indicações da autora, podemos inferir da postura de Verger um olhar cosmopolita – esta forma de se relacionar com os outros que pressupõe o princípio da não exclusão da diferença:

Reconhecer o estrangeiro em nós mesmos nos revela um país desconhecido, onde fronteiras e alteridades são permanentemente construídas e desfeitas. Não se trata, pois, de “integrar” o estrangeiro e, ainda menos, de persegui-lo, mas acolhê-lo neste inquietante estranhamento que é tanto o seu quanto o nosso. [...] Trata-se de um cosmopolitismo de tipo novo, transversal a governos, economias e mercados – aquele que instala em nós a diferença como condição de nosso estar com os outros. Disso resulta a ampliação de nossa identidade. Se os princípios de identidade e de não contradição determinam um “terceiro excluído”, rever este “princípio de razão” significa apreender um pensamento eclético e plural que recusa a lógica binária das ortodoxias. (MATOS, 2007, p. 43)

Nesses termos, podemos constatar que Verger reconhece na alteridade sua própria condição de “estrangeiro”. Nas palavras de Matos, trata-se da compreensão de que “este Eu, que nos é tão íntimo, é também inquietantemente estranho”, (p.42). Se olhar para o outro é também voltar-se para si, pressupomos um campo de alternância de pontos de vista, no qual as identidades se pluralizam, recusando a se fixar em um princípio de origem.

No campo da prática etnográfica, essa proposição dialógica de abordagem utilizada por Verger converge com o procedimento da “antropologia compartilhada”, que ganhou evidência no cinema nos anos de 1950 por meio de documentários do cineasta e antropólogo Jean Rouch, como *Eu, um negro* (1958)⁷.

Para Freire (2007, p. 60), através desse procedimento⁸, em que o cineasta interage com os participantes na construção fílmica, sem um roteiro prévio, “o ‘outro’

⁷ Documentário filmado na Costa do Marfim. A ação se desenrola em torno dos personagens Eddie Constantine e Edward G. Robinson, que conduzem a narrativa a partir de seu cotidiano. Ao dar voz às expectativas e frustrações dos personagens, que vivem de atividades informais e almejam um status incompatível com sua condição social, Rouch abre espaço para que eles expressem seu olhar sobre a realidade colonialista.

⁸ É possível que Verger tenha se apropriado da referência da “antropologia compartilhada” por influência dos filmes *Tabu* e *Moana*, que estavam entre suas produções preferidas, dirigidos pelos cineastas Murnau e Flaherty. Este último foi pioneiro na utilização desse procedimento de abordagem, em 1922, com o filme *Nanook of the North* (FREIRE, 2007, p.62).

deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça [...] e passa a ser ‘inventado’, construído pelo cineasta e por ele próprio”.

A locução de abertura de *Eu, um negro* deixa claro ao espectador o teor da narrativa, marcada pela intervenção dos personagens, que têm o “direito de fazer tudo e de dizer tudo”.

2.2 Olhares de fora

A iconografia do Brasil oferece um campo privilegiado para se observar as formas como se processam as relações entre alteridades. Desde a chegada dos europeus, uma significativa parcela de registros visuais - desenhos, pinturas, gravuras e xilogravuras – foi produzida por estrangeiros, de artistas a cientistas (BELLUZZO, 1996)⁹. A circulação desse vasto material, marcado por construções simbólicas, forneceu parâmetros para a formulação na Europa de um entendimento sobre o Novo Mundo que recorre frequentemente ao âmbito do imaginário. Nesse contexto, podemos notar que

De uma maneira geral, as primeiras imagens das terras brasileiras correspondem a dois impulsos. De um lado, a projeção sobre o desconhecido, os símbolos e mitos, os contos maravilhosos e as fábulas. De outro, a observação direta e o cálculo, que proporcionam descrições geográficas na forma cartográfica, de cartas náuticas a roteiros de conquista, pelos quais se definem domínios e limites entre terra e mar, e nas quais a representação é um meio de orientar a ação. De um lado, a construção simbólica mais vaga. De outro, a precisão do desenho que defende o navegador da geografia fantástica. Contudo, forma poética e ação política sempre estão combinadas nesse amálgama, que é a imagem. (BELLUZZO, 1996, p. 15)

Ao chamar a atenção para o caráter de representação das obras, que “evidenciam versões mais do que fatos” (p.10), Belluzzo nos mostra que estas

⁹ Ver também, da mesma autora, *O Brasil dos viajantes: a construção da paisagem* (1994) e *O Brasil dos viajantes: o imaginário do novo mundo* (1999).

devem ser compreendidas como interpretações, como pontos de vista do viajante estrangeiro aos quais também se interpõem elementos simbólicos.

Além de revelar ao europeu fragmentos de uma terra desconhecida, através desses pontos de vista também se configurou o sentido de nacionalidade brasileira. Em outras palavras, a forma como fomos percebidos por esses olhares de fora perpassa a perspectiva segundo a qual nos enxergamos como cultura.

Na iconografia e na crônica de autores viajantes nem sempre chegamos a protagonistas. Somos vistos, sem nos termos feito visíveis. Fomos pensados. Ainda assim, essas visões alimentam lembranças do passado e povoam o nosso inconsciente.

As imagens dos viajantes têm o dom de evocar ausências. Promovem jogos entre o que é possível lembrar e o que se esquece, entre o que está presente e o que desapareceu. Provocam também tensões entre o visto e o enunciado (BELLUZZO, 1996, p.15-16)

Nesse contexto, há que se considerar que nas visões de Brasil pelos europeus sempre predominaram as representações da natureza, tema privilegiado na obra dos viajantes e intensamente explorado do século XVI ao XIX, conforme nos mostra Belluzzo, com ênfase nas concepções de território e paisagem.

Ao se analisar a razão da persistência dessa visão naturalista, constata-se a influência dos interesses científicos, com fins exploratórios. A exuberância das “novas” terras, ricas em recursos naturais, oferecia aos europeus possibilidades inéditas para a produção de conhecimento. Também devem ser considerados determinantes de ordem simbólica - dos quais derivam representações como as tematizadas pela idealização da vida na floresta, vertente que teve uma de suas principais expressões no trabalho dos artistas viajantes de filiação romântica do século XIX.

De fato, a natureza está fortemente arraigada no imaginário europeu porque constitui a representação do paraíso na terra. Holanda (1994) faz notar o alcance da influência desse imaginário nos projetos de colonização desenvolvidos pelos portugueses, espanhóis e anglo-saxões na América. O paraíso terrestre era tido como algo tangível:

Debuxado por numerosos cartógrafos, afincadamente buscado por viajantes e peregrinos, pareceu descortinar-se, enfim, aos primeiros contatos dos

brancos com o novo continente. Mesmo quando não se mostrou ao alcance de olhos mortais, como pareceu mostrar-se a Cristóvão Colombo, o fato é que esteve continuamente na imaginação de navegadores, exploradores e povoadores do hemisfério ocidental (HOLANDA, 1994, p. 10).

Não se trata, portanto, de uma mera expectativa, que poderia não se sustentar ao se realizarem os primeiros contatos com a “nova” terra. O paraíso¹⁰ é da ordem do simbólico e, conforme a visão sustentada por cada cultura, ibérica e inglesa, se fez a ocupação das terras americanas¹¹.

Em citações de Holanda (1994, p. 19), o missionário José de Anchieta exalta a harmonia encontrada nos trópicos, em uma descrição sobre o Brasil: “Não faltavam no tempo do inverno os calores do sol pra contrabalançar os rigores do frio, nem no estio para tornar mais agradáveis os sentimentos, as brandas aragens e os úmidos chuveiros”; e com ênfase, Rui Pereira declara: “Se houvesse paraíso na terra eu diria que agora o havia no Brasil” (1994, p.20).

As visões desse “Brasil-Paraíso”, nos termos de Chauí (2000), estão na raiz do mito fundador do Brasil, a partir do qual se construiu a ideologia da nacionalidade brasileira. A autora explica que o conceito de Nação cumpre a função de semióforo – um signo que codifica o valor simbólico de algo, relacionando

[...] O visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo, pois o invisível pode ser o sagrado (um espaço além de todo espaço) ou o passado ou o futuro distantes (um tempo sem tempo ou eternidade), e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência. (CHAUÍ, 2000, p.12)

Assim caracterizada, a Nação, segundo a autora, transforma-se pela ação do poder político em um semióforo-matriz, cuja função é proceder à integração, pela via simbólica, da sociedade. A construção do semióforo, ressalta Chauí, se dá no plano

¹⁰ Verger, de certa maneira, não escapou à influência dessas visões que povoavam o imaginário europeu e foi impelido a buscar seu próprio paraíso. Sobre sua viagem ao Taiti, confessa ter sido “ingenuamente atraído para um paraíso terrestre” (Verger, 1982, p. 21), inspirado em filmes Moana e Tabu, dos cineastas Flaherty e Murnau.

¹¹ Segundo Holanda, a colonização foi norteadada pela visão de Paraíso dessas culturas: o viés edênico e o de “evangelização” (aspas do autor) caracterizaram, respectivamente, a ocupação ibérica e a dos ingleses. No primeiro, tem-se o paraíso como dado: a abundância e exuberância da natureza está à disposição dos conquistadores. No segundo caso, o Éden está em vias de ser conquistado, “através de uma subjugação espiritual e moral” (p.13).

mítico e, no caso do Brasil, a criação da Nação se processou sob o signo do paraíso terrestre perseguido pelo europeu.

A partir de tais indicações, em consonância com as contribuições de Belluzzo (1996) e de Holanda (1994), importa aqui assinalar os significados que o olhar estrangeiro, desde a chegada dos portugueses, emprestam à construção simbólica do Brasil.

2.3 Olhar e viagem

A obra de Verger começa a ganhar corpo quando ele parte da França, buscando distanciamento de seu mundo. No novo estilo de vida, a fotografia torna-se uma atividade intrínseca à viagem, na medida em que proporcionava os recursos para mantê-lo em trânsito, seu objetivo. Ademais, a fotografia converte-se posteriormente em instrumento de conhecimento e de aproximação com outras culturas.

Verger cunhou a expressão “Le pied a l’étrier” (pé no estribo)¹² para referir-se ao encantamento que antecedia à viagem. Citado por Nóbrega e Echeverria (2002., p. 170), afirma: “Estou no maravilhoso momento que é para mim a partida (a fuga)”. A viagem, aqui comparada a uma fuga, se reveste de um sentido de transcendência dos limites imediatos.

Verger vivencia, assim, a partida como um momento de diferenciação de seu mundo, postura que se coaduna com a referência sobre as viagens, que encontramos em Cardoso (1988). Não se trata, para o autor, de um movimento espacial, mas de um deslocamento interior de sentido. Tal qual o olhar, viajar é uma ação que se efetiva na medida em que coloca nosso mundo em uma perspectiva diferente.

¹² Essa expressão era frequentemente utilizada nas cartas trocadas com o amigo Metraux (Le Boulter, 1993).

Para Cardoso, o olhar é uma ação, que nasce da inquietação do encontro com a alteridade, e implica em sair do campo daquilo que é familiar. A viagem, da mesma maneira, requer um passo além dos limites que já conhecemos. No seu rastro, transpomos nossos horizontes, abrindo brechas para a elaboração de um novo significado para a realidade:

[...] As viagens, na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade [...]; mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo. Assim, neste sentimento de estranheza, de “alheamento” e distância, seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação (sempre, em alguma medida, marcada pela perda e a morte) que lhe impõem as alterações do tempo. É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio. (CARDOSO, 1988, p.359)

As experiências do olhar e da viagem, quando assim concebidas, como um movimento interior, constituem um exercício permanente de estranhamento, no qual se inscreve a obra de Verger. Antes de adotar a fotografia como ofício, assumiu, primeiramente, a condição de viajante, de acordo com os termos de Cardoso, aberto ao contínuo deslocamento dos limites de seu mundo.

Viajar, segundo as indicações de Lühning (2004), contribuiu para que Verger desenvolvesse um olhar antropológico, que pôde, mais tarde, revelar manifestações da cultura popular brasileira, como a do Nordeste, numa perspectiva diferenciada, sem que esta fosse esteriotipada como exótica ou folclórica, mas, antes, apreendida em suas especificidades.

As fotografias sobre as temáticas abordadas no Nordeste e especialmente sobre o Candomblé, presentes nos capítulos sobre o Brasil, em *50 anos de Fotografia* (1982), revelam esse ponto de vista.

Em uma delas, registrada em um terreiro Candomblé na Bahia (FIG. 3), encontram-se referências sobre a religiosidade afro-brasileira, tão presentes na obra de Verger. A personagem, em transe, está paramentada com as insígnias de Xangô,

orixá¹³ cultuado no Candomblé. A ritualização do mito dos orixás¹⁴ está na base dessa prática religiosa, na qual Verger reconhecia a afirmação da identidade afrodescendente¹⁵:

Aprecio o que essa religião é capaz de fazer para os descendentes de africanos. Citando o caso de Balbino, por exemplo, que, quando conheci, era um pequeno vendedor de quiabo no mercado, nem sabia ler. Porém, era um sujeito que é como hoje: perfeitamente 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. (VERGER, 1998)

Figura 3 – Candomblé Joãozinho da Gomea (Bahia, 1946)



Fonte: Fundação Pierre Verger

¹³ Segundo Prandi (2001), os orixás são deuses cultuados pelos povos iorubás, originalmente na África, e em religiões de matriz africana que se formaram na América, a partir do tráfico de escravos, entre elas o Candomblé, no Brasil. Xangô é o deus associado ao trovão, governador da Justiça, considerado o patrono das religiões dos orixás no Brasil.

¹⁴ O tema também foi objeto de pesquisa de Verger, no Brasil e na África (VERGER, 2002).

¹⁵ De acordo com La Porta (1979, p.117), os cultos africanos no Brasil também têm a função de “ajustamento social”, considerando-se que os negros, mal integrados à sociedade, encontravam na prática religiosa uma forma de manter o equilíbrio mental; mencionando Roger Bastide, o autor afirma que o fechamento de confrarias coincidia com o aumento de doenças mentais.

Verger consegue abordar um tema como o Candomblé, que já foi objeto de polêmica pela forma como foi tratada em *O Cruzeiro*¹⁶, de uma perspectiva que se projeta de dentro para fora, a partir do universo fotografado. Por isso, abdica de um olhar que possa optar pelo exótico.

Em busca da alteridade, Verger prioriza as minorias culturais, os povos autóctones, as situações de contatos. Mas suas imagens nunca evidenciam a distância em relação ao outro. Jamais se percebe nelas um olhar pitoresco ou condescendente sobre os “primitivos”. Muito pelo contrário, estão sempre investidas de uma grande empatia em relação ao assunto fotografado. Dão a ver uma comunidade humana. Trata-se de uma alteridade acessível, de alguma forma assimilável. (SOUTY, 2010, p.3)

As nuances culturais, na forma como são tematizadas também no Candomblé, refletem na obra de Verger aquilo que a experiência da viagem representou para sua formação:

Com seu olhar sensibilizado e afiado pelas viagens ao redor do mundo, parece ter entendido que quanto mais se pesquisa as diferenças culturais através do corporal e do material, mais as imagens se tornam um poderoso meio de expressão das culturas. (MALYSSE, 2000, p.332)

Ainda nos termos de Lühning (2002, p. 19), a viagem converteu-se em uma “[...] opção quase filosófica, como meio de realização e concretização de

¹⁶ A revista *O Cruzeiro* publicou, em 1951, a reportagem “As noivas dos deuses sanguinários”, com fotos produzidas pelo fotógrafo José Medeiros, que mostravam um ritual do Candomblé, na Bahia, em que animais eram sacrificados. A grande repercussão da reportagem, à época, colocou em questão a apropriação da fotografia etnográfica pelos meios de comunicação e o risco de se tratar práticas culturais de forma preconceituosa. Ver artigo de Tacca (2001).

Contudo, a questão da diversidade das culturas implica a relação com a alteridade no que esta comporta de incontornável. Trata-se daquelas zonas de incomunicabilidade já detectadas nas origens do pensamento ocidental pelos gregos, na contraposição destes aos bárbaros. Antes e diferentemente de os gregos significarem uma superioridade com respeito ao bárbaro, este era o não-grego, uma vez que ser grego, independentemente da geografia, era partilhar de uma mesma cultura, mesma religião, mesmos valores e se compreenderem e se comunicarem. Bárbaros também eram aqueles que permaneciam em um estágio civilizatório já ultrapassado pelos gregos, como a prática de sacrifícios sangrentos de seres humanos e animais. A antropologia filosófica aí enfrenta o problema das tradições culturais não como um patrimônio a ser preservado em si como “ontologicamente bom”, mas a refletir sobre ele para dirimir a violência e a dominação que o homem exerce sobre a natureza e sobre outros homens. Foi assim que o Renascimento substituiu a violência do guerreiro medieval pelos torneios que simulavam a guerra, uma vez que a guerra exige descontentação da violência enquanto que o renascimento pensou o *vivere civile*, pois, segundo os valores humanistas, quanto mais uma sociedade se politiza (torna-se polis, urbana, polida), mais ela se desarma. Cf. Adorno e Horkheimer (1985), Burkhardt (2009), Girard (2008) e Perniola (1985).

praticamente todo o trabalho de Verger”. Ao descrever os deslocamentos do fotógrafo entre o Brasil e a África, a autora nos recorda o caráter excepcional que a viagem possuía à época de Verger, marcada pela longa duração dos percursos, o que proporcionava um tempo singular para a construção do sentido dessa experiência:

Mas a viagem era mais do que um percurso em vazio, em branco: era, sim, um momento imprescindível de preparo emocional, mental e até físico, entrando aos poucos em outras esferas culturais, sociais e mesmo climáticas. O destino a ser alcançado não existiria sem o esforço proporcional, de tempo e de distância, que seria a complementação intrínseca e talvez a própria razão de ser da viagem.

A viagem, personificada, ganhava uma conotação praticamente testemunhal, única, de revelação, em épocas de inexistência de contato cotidiano e pessoal entre mundos, diferente de hoje, lembrando que ainda não existiam, ou dificilmente existiam, representações por imagem ou por som como os atuais contatos por intermédio da mídia. Ao próprio viajante era atribuída a representação e, digamos, literalmente, a incorporação daquela cultura. (LÜHNING, 2002, p.20)

A descrição feita por Lühning nos remete à temporalidade, internalizada, como fator inerente à experiência da viagem, na forma como foi vivenciada por Verger, não somente sentido de deslocamento externo, mas, novamente nos termos de Cardoso (1988, p. 356), como quebra e transformação de sentido.

O viajante que vivencia a experiência da viagem nessa perspectiva será sempre um estranho, porque a medida do deslocamento é a da reconfiguração permanente de seu mundo. Verger, mesmo depois de décadas vivendo no Brasil, conseguiu manter renovado seu olhar, afirmando que o contentamento sentido no momento do desembarque na Bahia permanecia (VERGER, 1982, p. 239).

Nesse sentido, podemos dizer que o grande viajante que foi nunca se sedentarizou: o charme do local, que o arrebatou em sua chegada, não se esgotou¹⁷ porque se revitalizava na perspectiva de um olhar que se constrói permanentemente. Isso indica que Verger sempre esteve aberto ao sentido de diferenciação de que são feitas as viagens, não na exterioridade da paisagem, mas na interioridade do sujeito:

¹⁷ Em entrevista para o documentário *Pierre Fatumbi Verger: Mensageiro entre dois mundos* (1998), dias antes de sua morte, ocorrida em 11 de fevereiro de 1996, Verger relata que a Bahia tinha um “charme” que o arrebatou em sua chegada e que ainda então, 50 anos depois, o mantinha conectado ao lugar.

Os dicionários se equivocam, pois, ao indicar as viagens como distanciamentos, enganam-se quando as vinculam ao espaço, quando ingenuamente representam esses movimentos como mudanças de lugar no interior de um mesmo mundo. Não permitem compreender que o viajante se distancia porque se diferencia e transforma seu mundo; que as viagens são sempre empreitadas no tempo. (CARDOSO, 1988, p.358)

No prefácio do livro *Retratos da Bahia* (2005), de Verger, o artista Carybé faz uma interpretação emblemática da chegada do fotógrafo à Bahia. A descrição apela à figura do viajante:

No ano de 1946, vindo de todos os caminhos e encruzilhadas do mundo, chegou à Bahia um exu dos melhores. Chegou com seus olhos cor de mormaço, cheios de perguntas, um baú de lata e uma roleiflex pendurada no pescoço.

Prandi (2005) explica que Exu é o mensageiro que, na religião dos orixás, percorreu as aldeias, buscando histórias sobre os dramas dos homens. Na cerimônia do Candomblé, o mito de Exu é ritualizado e recebe as primeiras reverências, antes de todas as outras entidades, pois acredita-se que somente através de sua intervenção se efetiva a comunicação entre o mundo dos homens e o dos orixás. O mito de Exu está associado ao domínio das encruzilhadas, o que faz com que seja considerado o senhor dos caminhos.

Se Verger é um Exu, conforme o concebe Carybé, é possível a partir dos significados expressos nessa comparação, aprofundar a relação entre deslocamento territorial e comunicação, para a compreensão de aspectos de sua obra. A interação dessas categorias converge com o entendimento de Martino (2001). Segundo o autor, entre suas várias acepções, comunicar constitui uma prática inerente às relações interculturais:

Não por acaso os antigos gregos reuniam em uma única entidade, o deus Hermes, os atributos da comunicação (poder de falar e convencer, persuadir) e os do comércio. [...] Transporte de mercadorias e falar bem eram vistas como atividades correlatas, uma vez que não bastava simplesmente transportar as mercadorias, pois era preciso saber negociá-las com outros povos (MARTINO, 2001, p. 18-19).

Nesse sentido, a referência de Carybé a Exu remete a um aspecto central da trajetória de Verger. Em suas viagens como repórter pelo nordeste do Brasil, interessou-se pelas trocas culturais que identificou nos cultos afro-brasileiros e que se tornaram objeto de pesquisa durante mais de 40 anos, até pouco antes de sua morte¹⁸.

Com uma bolsa de estudos do Institute Français d'Afrique Noire (Ifan), partiu para a África, para pesquisar o culto dos orixás. Ao construir laços de amizade e de confiança com os adeptos dos dois lados do Atlântico, foi incumbido de transportar mensagens e presentes, encarnando assim, o mito do mensageiro¹⁹ de que nos fala Carybé.

O envolvimento com a cultura afro-brasileira se aprofundou, ainda mais, no segundo período de pesquisas, novamente com apoio do Ifan, desta vez para estudar o tráfico de escravos da Costa de Guiné para o Brasil²⁰ e o movimento inverso que se estabeleceu, após a Abolição, com o retorno de descendentes à África. A pesquisa resultou na tese de Doutorado defendida na Sorbonne, em 1966, que originou o livro *Fluxo e Refluxo* (VERGER, 1987).

Na África, Verger foi iniciado como Babalaô, sacerdote da religião dos orixás investido da função de decifrar os sinais do oráculo, o "Ifá"²¹. Com a iniciação, foi rebatizado de "Pierre *Fatumbi* Verger"²², que significa "renascido graças ao Ifá".

¹⁸ O último livro de Verger, publicado em vida, resultante de suas pesquisas sobre a cultura afro-brasileira foi *Ewe* (1995), um ano antes de sua morte.

¹⁹ Essa face de Verger é objeto do documentário *Pierre Fatumbi Verger: Mensageiro entre dois mundos* (1998).

²⁰ As pesquisas sobre a cultura afro-brasileira resultaram em três obras principais: *Notes sur Le culte des orisa et vodun, à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil, et à Ancienne Côte des Esclaves, em Afrique*; *Fluxo e Refluxo*, cujo tema, o tráfico de escravos da África para a Bahia, é abordado na tese defendida na Sorbonne, em 1966, que lhe conferiu o título de Doutor; *Orixás e Ewé, o uso das plantas na sociedade iorubá*.

²¹ A religião dos orixás está fundamentada numa mitologia, dividida em diversas histórias, nas quais o Babalaô encontra a orientação para a resolução dos problemas e aflições humanas, a partir de algum sistema de adivinhação, como o jogo de búzios. Ifá pode ser tanto o oráculo, como o orixá que o rege (PRANDI, 2001). Verger (2002) destaca que a iniciação do Babalaô é intelectual, diferentemente de outras práticas da religião, como as relacionadas ao transe, por exemplo. Implica num intenso exercício de memória: as histórias e lendas que contêm os ensinamentos e que são interpretadas pelo Babalaô encontram-se organizadas nos 256 signos que compõem o oráculo e que são transmitidas oralmente.

O renascimento simbólico²³ reflete, por fim, o princípio de reciprocidade que Verger adotou como base para se relacionar com a alteridade cultural, não se fechando na noção de origem, mas dialogando com a diferença.

²² O novo nome, Fatumbi, foi incorporado à assinatura de Verger.

²³ A iniciação, em 28 de março de 1953, representou a morte: nascia Fatumbi, morria Pierre Verger, a quem os amigos deveriam dirigir-se, em carta, como o “finado” (Nóbrega; Echeverria, 2002, p. 201)

3 O OLHAR DE VERGER

3.1 Percursos

Não se pode apartar a estética de Verger da experiência da viagem. Durante os primeiros deslocamentos, especialmente durante uma de suas primeiras grandes viagens, ao Taiti, ocorrem também, de forma mais intensa, as incursões no campo fotográfico, iniciando-se um processo de apuração técnica em que se identificam características formadoras daquele que se configuraria como um estilo próprio, em viagens posteriores.

À bordo da quarta classe do cargueiro *Ville de Verdun*, junto ao “Zé-Povinho” (VERGER, 1982, p.14), Verger faz uma viagem que em nada se assemelha à pompa dos destinos visitados durante as férias da infância ou adolescência²⁴. Durante esse percurso, fotografa a tripulação, começando, nesse momento, a se delinear um dos traços mais marcantes de sua obra, o gênero de retratos.

Antes disso, explorou as lentes de aproximação que acompanhavam a Rolleiflex e que ofereciam a possibilidade de tomada de imagens a poucos centímetros de distância do objeto fotografado, fazendo sobressair os detalhes. Essa possibilidade, sobretudo de registrar formas e texturas, fascinou o fotógrafo iniciante.

Nessa produção, podemos identificar elementos que dialogam com a estética da fotografia moderna, especificamente do movimento da straight photography, a fotografia pura ou direta, que surge no início do século XX. Em recusa aos procedimentos utilizados pelos pictorialistas²⁵, como forma de atribuir à fotografia o valor de arte, a partir da aproximação com a pintura, os fotógrafos dessa corrente

²⁴ Verger (1982, p.13) menciona que as férias eram passadas em lugares elegantes e consistiam num reflexo das relações cotidianas, em que se buscava tirar algum proveito moral ou material.

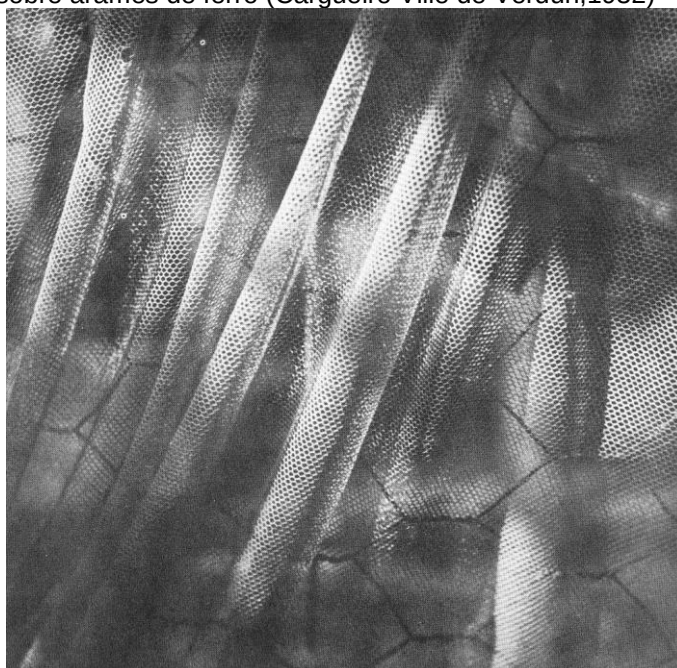
²⁵ Segundo Fernandes Júnior (2002), esses fotógrafos receberam influências do Impressionismo e buscavam, através de intervenções, tornar a imagem menos nítida, com o objetivo de que a desfocagem criasse um aspecto diferencial, conferindo autenticidade ao registro e “neutralizando”, assim, seus vestígios técnicos.

exploravam o potencial da linguagem fotográfica como seu principal traço distintivo, eliminando qualquer tipo de intervenção no processo de produção da imagem.

Dessa forma, a fotografia adquire autonomia configurando uma estética própria, através das especificidades de sua linguagem, sem que precise firmar seus pendores artísticos através de técnicas utilizadas na pintura. Os aspectos formais de cenas e de objetos do cotidiano constituíam a temática preferencial desse estilo.

Fernandes Júnior (2002, p. 53) faz uma distinção entre as duas estéticas, utilizando o modelo clássico de comunicação que tem o emissor, o canal, a mensagem e o receptor como agentes do processo: “[...] Enquanto a fotografia purista enfatiza o canal, o Pictorialismo enfatiza a mensagem, uma vez que pressupõe que para atingir a verdadeira mensagem, há que se manipulá-la tecnicamente.”

Figura 4 - O franzido de uma rede de pesca secando sobre arames de ferro (Cargueiro Ville de Verdun, 1932)



Fonte: 50 Anos de Fotografia (1982)

Apesar de Verger nunca ter vinculado seu trabalho a nenhuma escola, é possível reconhecer influências modernas em suas primeiras fotografias. Esse olhar inicial, amparado pelos recursos técnicos da câmera, se traduz em imagens em que as formas e as texturas constituem, em si mesmas, o tema das fotografias.

O franzido de uma rede de pesca secando sobre arames de ferro (FIG. 4) ilustra o tipo de imagens que caracterizam esse momento do fotógrafo: o tecido da rede, estendida sobre a grade, é cortado obliquamente pela luz, a partir da esquerda, produzindo-se um contraste com as áreas de sombra que cria profundidade e projeta feixes paralelos, semelhantes a cilindros. As formas – a textura minúscula da rede e seu franzido, que se sobrepõem e reproduzem, em miniatura, o desenho de losangos da grade – dominam a composição.

Outros registros, que se vinculam a esse primeiro olhar, foram produzidos durante o percurso até o Taiti. Em comum, exploram os objetos de forma direta, evidenciando a contribuição da linguagem fotográfica, no sentido indicado por Fernandes Júnior, como as intituladas *Uma onda espumante vindo morrer na areia* e *Um gato de bordo deitado sobre um amontoado de cabos* (VERGER, 1982).

Essa fase de apropriação da linguagem fotográfica, marcada por um interesse nos aspectos formais e mais detalhados da imagem, que Verger definiu como um olhar míope sobre o mundo, possibilitou experimentações que o conduziram em direção à descoberta de suas preferências estilísticas.

Durante essa fase, havia uma transformação estética em curso, relativa a um novo foco temático que começava a se firmar em torno da figura humana.

3.2 Considerações sobre o gênero do retrato

A percepção de Verger sobre o que representou a transição de seu interesse inicial para a temática humanista constrói, em torno delas, um significado particular para a compreensão de seu estilo.

O fotógrafo reconhece uma mudança com relação ao que chamou de seu “primeiro entusiasmo” para um novo objeto de interesse: os rostos dos membros da tripulação, que chamam a atenção pela diversidade étnica. (VERGER, 1982, p. 14)

Figura 5 – Membros da tripulação do Ville de Verdun (Cargueiro Ville de Verdun, 1932)



Fonte: 50 Anos de Fotografia (1982)

A nova temática encontraria uma forma privilegiada de expressão no gênero do retrato, caracterizado pela “rendição visual e instantânea da fisionomia” (PICADO, 2009, p. 278) na imagem. De fato, a fisionomia é tributária da mais íntima expressão individual, como indicam Courtine e Haroche (1988), ao analisarem a gênese do homem moderno a partir da história do rosto.

A partir do século XVI, surgem tratados e manuais que relacionam o perfil psicológico do indivíduo às evidências fisionômicas²⁶. Os autores localizam o

²⁶ Entre esses tratados é citada a obra *Art de connaître les hommes*, de 1660, elaborada pelo médico Marin Cureau de la Chambre com o objetivo de se tornar um guia de conduta. Esse tratado espelha o pressuposto de que a prática da civilidade inclui o conhecimento dos homens e de suas intenções, a

afloramento do interesse em torno da expressividade humana no século XVI no momento em que a noção de civilidade surge vinculada ao domínio das artes da linguagem, como saber falar, conversar, escrever, enfim, práticas que remetem à arte de saber se expressar adequadamente na vida social, em conformidade com as circunstâncias, o que pode incluir até mesmo a dissimulação. “A civilidade possui, pois, uma base comum com a fisionomia: a conduta e os costumes do homem encontram-se ali definidos pela equivalência entre o ‘homem exterior’ visível e o homem ‘interior’ escondido.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 22).

Trata-se, afinal, do surgimento de um “paradigma da expressão”, segundo os termos dos autores, que diz respeito a uma nova racionalidade na qual o indivíduo pode ser compreendido através da linguagem, desvinculando-o dos laços da tradição ou da religião.

Com efeito, há que falar de expressão e já não apenas de linguagem. O paradigma da expressão não poderia ser entendido a partir de uma problemática estreitamente delimitada: na categoria de “expressão” é preciso ver uma concepção das trocas linguísticas que não diz apenas respeito ao uso da palavra, mas ao homem por inteiro. E, em primeiro lugar, ao seu corpo: como o verbo, o corpo é expressão, intérprete do pensamento, linguagem natural da alma; é, como nos diz Cureau, “toda a alma derramada no exterior”. (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 26)

A expressividade do rosto encontra lugar privilegiado também na fotografia de Verger. Ao se definir o foco humanista em sua obra, esse tipo de representação se tornaria frequente, através do uso do retrato. Como na fotografia de um tripulante do *Ville de Verdun* (FIG. 5), cujo rosto é valorizado pelo enquadramento, que se fecha a partir dos ombros e sobre a cabeça, e pela proximidade com que foi fotografado. O contraste entre as áreas de luz e sombra dão destaque à parte frontal do rosto, de modo que a iluminação projeta a expressão do tripulante, evidenciando seu olhar, dirigido para algo que está fora do enquadramento, além de uma crispção quase convertida em sorriso. A postura do retratado indica uma atitude de observação; ele

fim de dominar suas emoções. O acesso à interioridade do indivíduo se daria assim através dos indícios de sua fisionomia. De la Chambre era consultado por Luís XVI, quando da atribuição de uma função, para que avaliasse a aptidão do candidato segundo as características fisionômicas (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 22-25)

parece estar acompanhando o desenrolar de uma ação e refletindo sobre o que se passa.

O semblante revela uma atitude paciente e, ao mesmo tempo, de reserva e de sutil indagação, a partir da valorização da direção contemplativa do olhar e do quase-sorriso. O registro vai além da mera constatação de que se trata de um homem em posição de observação e indica um conjunto de atitudes subjetivas que estão em processo. A distância e o tipo de enquadramento utilizados nesta fotografia se repetem, quantitativamente, quando se trata de rostos retratados por Verger. O uso desses elementos contribui para a valorização da figura humana, que se torna o eixo temático preferencial do fotógrafo.

Não por acaso, o retrato transforma-se em uma marca de estilo, por ser capaz de “emoldurar” de forma precisa as intencionalidades de natureza etnográfica que movem o fotógrafo. Por suas características, esse gênero possibilita nuances de representação que não se restringem à reprodução fiel da realidade e que transitam pelo campo simbólico.

Utilizado desde a Antiguidade (GOMBRICH, 1999)²⁷, o retrato transformou-se, ao longo da história, na forma mais contundente de representação visual da expressão humana²⁸. Rembrandt, partícipe da tradição da pintura de retratos que se desenvolveu na Holanda, durante o século XVII, legou à arte uma das maiores obras do gênero, na qual se incluem os autorretratos. A habilidade do artista em expressar a subjetividade humana, com notável intensidade, resulta do conhecimento profundo da “atividade da alma”, nos termos de Gombrich (1999, p.423). A subjetividade do homem encontra, assim, no retrato, uma forma privilegiada de expressão²⁹.

²⁷ Segundo o autor, no Egito, há aproximadamente 4.500 anos, essa prática tinha uma função religiosa. Réplicas das cabeças dos faraós eram esculpidas por artistas e depositadas nas tumbas, para que a imagem ali reproduzida, juntamente com os corpos embalsamados, assegurasse a vida após a morte, segundo as tradições da época.

²⁸ A evolução técnica contribuiu para a afirmação do gênero, graças a artistas como Van Eyck que, durante o Renascimento, desenvolveu a pintura a óleo, criando um processo de secagem prolongada que possibilitava ao artista mais tempo para trabalhar a obra e, consequentemente, para explorar detalhes que, ao final, conferiam extrema precisão à imagem, convertida, conforme acentua Gombrich, (2004. p.239), em um verdadeiro “espelho do mundo visível”.

²⁹ Arcari (1980) lembra que a base do retrato é fisionômica, mas este pode se configurar como psicológico, tipológico, celebrativo, caricatural ou simbólico.

No retrato, a pose, frequentemente frontal, corrobora o princípio de valorização da subjetividade que caracterizou esse gênero, o que “[...] indica um grande envolvimento psicológico, mesmo se estes retratos são muitas vezes destituídos de verdadeira intenção artística”. (Amar, 2010, p. 47)

Em Verger, o retrato, constitui uma opção estética que, através da aproximação física de seu objeto, remete à distância necessária para a compreensão da cultura em questão.

3.3 Fotojornalismo

O registro operado pelos retratos de Verger constitui um caminho a ser percorrido, em sentido contrário, partindo-se da chegada ou da materialidade da imagem em direção ao ponto de partida, em que se enunciam trocas culturais subjacentes às relações entre o fotógrafo e o Brasil. Para a formulação desse quadro interpretativo, a fotografia contribui como “testemunha ocular”, na acepção de Burke (2004), que discorre sobre o valor documental das imagens para a historiografia.

Aqui nos interessa, portanto, a qualidade testemunhal, bem como o contexto das relações interculturais em que se processa o registro fotográfico. Como nos diz Burke, “as imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo.” (p.236)

A criação de uma interlocução com a visão de Verger sobre o Brasil depende ainda de se estabelecer as especificidades que tornam o olhar um campo de configuração de sentidos. Em nome de sua capacidade interventiva e criadora, Cardoso (1988, p. 349) defende que “o olhar é a visão feita interrogação”. A caracterização do olhar segundo o princípio da ação é o que o diferencia do ver. Assim, enquanto o olhar se configura mediante a participação do sujeito, o ver está situado na ordem da mera recepção.

O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. Diríamos mesmo que aí o olho se turva e embaça, concentrando sua vida na película lustrosa da superfície, para fazer-se espelho... Como se renunciasse a sua própria espessura e profundidade para reduzir-se a esta membrana sensível em que o mundo imprime seus relevos. Com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de 'ver de novo' (ou ver o novo), como intento de 'olhar bem'. Por isso é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor... Como se irrompesse sempre da profundidade aquosa e misteriosa do olho para interrogar e iluminar as dobras da paisagem (mesmo quando 'vago' ou 'ausente' deixa ainda adivinhar esta atividade, o foco que rastreia uma paisagem interior) que, freqüentemente, parece representar um mero ponto de apoio de sua própria reflexão. (CARDOSO, 1988, p.348)

Ao se atribuir ao olhar um princípio interventivo é possível inferir à fotografia a capacidade de construção de significados e considerá-la, na forma como explicita Joly (2001, p. 55), “[...] como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação.”

O reconhecimento da atividade do olhar e, principalmente, a explicitação de sua gênese, configurada por Cardoso como um processo interiorizado no sujeito, são fatores que balizam a interpretação da visão de Verger. Para tanto, devem ser consideradas as inquietações que provocam o olhar do fotógrafo assim como a forma como estas são traduzidas pela linguagem fotográfica, o que nos remete também à importância dos contextos de produção e de circulação das imagens.

Considerando-se que a produção de Verger sobre o Brasil começa a se delinear em função de sua contratação como fotógrafo pela revista *O Cruzeiro*, torna-se relevante refletir se a atuação no veículo teria influenciado a concepção de suas fotografias, quanto aos aspectos formais ou à temática. Quando Verger foi contratado, a revista estava consolidando o modelo do fotojornalismo, que implantou pioneiramente no Brasil.

Sousa (2004) esclarece que o fotojornalismo pode ser concebido como uma prática que visa à produção de informação atual, baseada na combinação de imagens, como o principal elemento enunciativo, e de palavras, que exercem a função de complementar as primeiras.

A ascensão da fotografia nas páginas dos periódicos que adotaram esse modelo no século XX, resulta, em parte, da ênfase dada pelos discursos objetivistas à capacidade da imagem técnica de reprodução fiel do real. Para se compreender melhor essa questão, torna-se necessário recorrer brevemente à trajetória da fotografia na imprensa, que tem início no fim do século XIX³⁰, a princípio como um recurso complementar da informação.

Antes das fotografias, havia os “desenhos imaginados” (AMAR, 2010), criados por artistas segundo sua interpretação sobre o fato a ser noticiado - que prescindia de qualquer nexos com a realidade, visto que o autor não precisava ter presenciado o acontecimento. Estes desenhos eram encomendados pelos editores para ilustrar os textos, prática que recorre ao valor da imagem como complemento da notícia e que encontraria no aparato técnico da fotografia sua ampla realização.

A chegada da fotografia vai abalar estes modos de proceder, dado que ela é de imediato considerada completamente objetiva e verídica. O seu testemunho nunca é posto em dúvida. Ela vai ser, portanto, a “testemunha fiel” de todos os fatos importantes. (AMAR, 2010, p.63-64)

Em meio à difusão crescente da imagem técnica na sociedade da virada do século XX, marcada também pelo surgimento do cinema, a fotografia adquire um estatuto privilegiado ao dar sustentação a uma prática que se pretende documental, como o jornalismo.

Sobre a atividade do fotojornalista, Sousa (2004, p. 13) afirma que este “[...] tem por ambição mais tradicional ‘mostrar o que acontece no momento’, tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um ‘discurso do instante’ ou uma ‘linguagem do instante’”. Importante assinalar que é essa ênfase na ação momentânea que irá caracterizar a concepção da fotografia jornalística, conforme sugere Sousa.

³⁰ À época de seu surgimento, na primeira metade do século XIX, a fotografia espelha as transformações da sociedade moderna. Benjamin (1994, p. 171) assinala essa transição, na qual a fotografia, “a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária”, traduz as transformações em curso: a reprodução da imagem, que antes dependia da habilidade manual do artista, passa a ser mediada pela câmera.

O valor testemunhal da fotografia logo é apropriado pela imprensa. As imagens das batalhas da Guerra Civil dos EUA produzidas por Mathew Brady, por exemplo, causaram forte impacto na sociedade pela fidelidade com que retratavam os conflitos. Ao celebrar a câmara fotográfica como o “olho da história” (FABRIS, 2006, p. 24), Brady demarca o campo de atuação do fotojornalismo.

Contudo, é necessário relativizar o verismo fotográfico que vem se instaurar na prática jornalística:

O fotojornalismo, pela própria ideologia que o sustenta, defende a fotografia como reprodução objetiva do real. Exige-se do repórter fotográfico quase um milagre: a aceitação dos discursos de objetividade da imagem fotográfica e ao mesmo tempo a materialização de uma linguagem inteligentemente construída. (COSTA; SILVA, 2004, p.114)

Aos poucos, a fotografia vai ganhando espaço na gênese da notícia, em detrimento do texto³¹:

A tarefa dos primeiros repórteres fotográficos consistia em fazer fotos isoladas para ilustrar uma história. Haverá que se esperar que a própria imagem se converta em história que relata um acontecimento em uma série de fotos, acompanhada de um texto restrito com frequência a meras frases, para que tenha início a fotografia. (FREUND, 2008, p.99, tradução nossa)

No Brasil, o fotojornalismo foi introduzido por *O Cruzeiro*, a partir de 1943³² (Carvalho, 2001). Lühning (2004) analisa a trajetória de Verger como repórter fotográfico na revista, em que atuou por ocasião de dois contratos, de 1946 a 1951 e de 1957 a 1960, tendo produzido material para aproximadamente 200 reportagens,

³¹ De acordo com Freund (2008), a primeira fotografia publicada pela imprensa, reproduzida mecanicamente, foi no jornal nova-iorquino Daily Herald, em 1880. Contudo, é na Alemanha, durante o século XX, que o novo padrão de uso de imagens encampado pelas publicações, o qual veio a ser denominado de fotojornalismo, encontra condições para seu florescimento e consolidação como uma nova concepção da informação. Surgem as revistas ilustradas, como *Berliner Illustrierte Münchner Illustrierte Presse*, precursoras do estilo adotado mais tarde por *Life* e *Match*, lançadas em 1936 e 1938, respectivamente, e pela brasileira *O Cruzeiro*.

³² Jean Manzon, outro fotógrafo francês, foi responsável pela reformulação de *O Cruzeiro*, segundo o modelo do fotojornalismo, tendo colaborado com a *Vu*, revista francesa pioneira do modelo de ilustradas, lançada em 1928.

dentre as quais artigos de autoria do próprio Verger³³. Grande parte do material produzido sobre o Brasil permaneceu inédita, superando a demanda dos veículos, mas o fato é que os anos de 40 e 50, quando trabalhou para *O Cruzeiro*, foram de intensa produção.

No primeiro período, prevalece a temática relacionada ao Brasil, com trabalhos realizados no Nordeste e Norte, enquanto que, no segundo contrato, os assuntos ampliam-se e abrangem também assuntos sobre outros países. Desde a chegada à Bahia, onde produziria as primeiras fotos para a revista, o fotógrafo tinha autonomia na escolha dos temas que seriam abordados nas reportagens (Verger, 1982, p.240). Frequentemente, os textos eram produzidos por jornalistas a partir de suas fotografias, privilegiando seu ponto de vista nos assuntos tratados.

Verger acumulava outras experiências na área do jornalismo, entre elas um trabalho para o jornal *Paris-Soir*, em que percorreu vários países durante uma viagem de seis meses, encarregado de produzir as fotografias para ilustrar as reportagens dos dois jornalistas que acompanhava. Teve uma passagem pelo jornal *Daily Mirror* e por revistas, como *Match*. Também foi um dos fundadores da agência *Alliance Photo*.

A atuação independente de Verger em *O Cruzeiro* certamente foi avalizada pelo valor imperativo da imagem no modelo de fotojornalismo utilizado pela revista, mas também pela qualidade estética de seu trabalho. Um padrão como o do fotojornalismo, além de amparado no discurso da objetividade, preza também por sua qualidade plástica, de modo que os elementos de sua composição, tais como enquadramento, perspectiva e luz, sejam adequados à codificação da informação.

A fotografia intitulada “Bom Nome” (FIG. 6), em referência à cidade do semiárido nordestino onde foi registrada, é uma das imagens produzidas por Verger sobre a extração do Caroá, planta da caatinga utilizada na fabricação de cordas, entre outros produtos, explorada após a Segunda Guerra Mundial.

A plasticidade da composição se sobressai através das linhas e formas – os ângulos formados pelos braços do sertanejo e o feixe de caroá sobre sua cabeça – e

³³ Segundo Lühning (2004, p.41-42), parte desse material não foi publicada, em especial reportagens referentes aos segundo contrato, devido a uma “incompatibilidade de expectativas e de projeções”, entre o fotógrafo e a revista.

do jogo de claro-escuro. A cena retrata a vida daqueles que trabalham na extração do caroá, utilizando técnicas artesanais rudimentares. Trata-se de um olhar sobre o cotidiano das populações sertanejas e de sua dura realidade.

O caroá, no entanto, resiste e continua a ajudar na sobrevivência de muitos sertanejos nos dias atuais. [...] Pierre Verger conta essa história através da arte de fotografar. Conseguiu, com sua capacidade e sensibilidade invejáveis, não apenas registrar o processo de extração do caroá no Nordeste, mas também a paisagem do sertão e a vida do sertanejo – suas expressões de simplicidade, ingenuidade, coragem – e a sua dor, decorrente de uma situação humilhante e opressora. (FERREIRA, 2006, p.160)

Quando uma fotografia é concebida para a imprensa, como aquelas produzidas por Verger, se afirma o princípio de objetividade do registro, segundo o qual a fotografia é capaz de espelhar fielmente o real imediato, convertendo-se em “discurso do instante”, conforme discorre Sousa (2004).

A conotação de realismo deriva do forte caráter indicial presente na fotografia, prova material de que seu referente realmente existiu, conforme Barthes (1984, p. 115). Trata-se do “isso-foi”, que o autor define como elemento fundante da fotografia:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 1984, p.121)

Na perspectiva do realismo fotográfico, o olhar tem sua natureza escamoteada pela suposta objetividade da câmera, à qual se atribui a capacidade de reprodução fiel do mundo, prescindindo da atuação do sujeito. Contudo, analisando a fotografia de Verger, percebemos que os limites entre o realismo pretendido pelo fotojornalismo não são assim tão demarcados.

Figura 6 – Bom Nome (Pernambuco, 1947)



Fonte: Fundação Pierre Verger

Benjamin (1994, p. 175) já preconizava a necessidade das legendas para se interpretar as fotografias. Nesse sentido, se tomássemos a imagem sobre a extração do caroá isoladamente, sem a informação do contexto que ela representa, dificilmente poderíamos definir seu exato sentido. A despeito da caracterização do fotojornalismo, *O Cruzeiro* buscava também aliar o aspecto documental da fotografia à criatividade dos fotógrafos (LÜHNING, 2004), ou seja, havia uma anuência para a manifestação de pontos de vista dos profissionais sobre os assuntos abordados.

Consideramos, portanto, que a fotografia de Verger dialoga também com o campo da expressão e não pode ser vinculada somente à perspectiva objetivista. Ainda que suas imagens possam atestar inapelavelmente a existência passada de algo, nos termos de Barthes, o “isso-foi”, ao se admitir que a sensibilidade do fotógrafo também possui um papel decisivo para que se efetive a expressividade da fotografia, o discurso da objetividade técnica é relativizado.

Não se trata de aprofundar o debate sobre a natureza do registro fotográfico, mas de estabelecer um quadro que possibilite analisar o caráter interpretativo da fotografia de Verger, a fim de se buscar os vieses interculturais que se interpõem às escolhas do fotógrafo.

A perspectiva de Verger para representar, através da fotografia, a realidade que tem diante de si se coloca como elemento preponderante de todo o processo. Trata-se, portanto, de considerar a fotografia como um recorte operado pelo fotógrafo - perspectiva que busca pluralizar a natureza do registro fotográfico, em favor do reconhecimento de suas possibilidades expressivas, de modo a enfatizar o ponto de vista de Verger.

Como nos diz Kossoy (2001, p.114), a fotografia pode ser, simultaneamente, um meio de expressão e de informação e comunicação: “Apesar da aparente neutralidade do olho da câmera e de todo o verismo iconográfico, a fotografia será sempre uma interpretação.”

À mesma maneira, encontramos indicações sobre o caráter polissêmico da imagem que corroboram a coexistência do ato criativo e do valor documental:

Até a imagem documentária, que deve seu valor ao fato de só mostrar o mundo tal como é, participa desse prestígio da criação e do prazer da invenção: os grandes fotógrafos ou cineastas de documentários, de Flaherty a Depardon, são os que mostram seu olhar ao mesmo tempo que mostram o mundo.(AUMONT, 1995, p.313)

Embora relacionada ao fotojornalismo, a obra de Verger não pode assim ser concebida unicamente como reflexo do real. Dessa forma, no próprio fazer fotográfico, justamente naquele voltado para o atendimento aos padrões de objetividade inferidos ao fotojornalismo, encontramos elementos que ajudam a configurar a fotografia antes como um produto autoral, ancorada em pendores pessoais, que se sobrepõem ao realismo fotográfico.

Sontag (2004, p. 136) confirma esse fundamento: “[...] O realismo fotográfico pode ser – e é, cada vez mais – definido não como o que ‘realmente’ existe, mas como aquilo que eu ‘realmente’ percebo.”

Ao insistirmos na objetividade da fotografia de Verger, conforme a concepção de Flusser (2002), ignoramos seu caráter simbólico, crendo que nela não há

significados a serem conhecidos³⁴. Se tomássemos essa perspectiva, a da objetividade, ao analisarmos a produção de Verger sobre o Brasil estaríamos propondo a neutralização da natureza subjetiva das representações em favor do objetivismo.

Ao contrário, justamente na perspectiva de Verger se encontra a riqueza das nuances das relações interculturais. Por se tratar de uma visão de mundo, aí se expressará a tensão da elaboração de sentido advinda do encontro de culturas.

Reconhecer essa condição permite situar a produção de Verger num campo de representações em que a técnica, onde se encontra o eixo de toda a objetividade³⁵ atribuída à fotografia, está antes subordinada à ordem da criatividade de seu autor.

A questão da objetividade, desde o nascimento da fotografia, estabeleceu um vácuo de significações na relação do fotógrafo com seu objeto, tornando-se um impeditivo para que se reconhecessem suas possibilidades estéticas. Fernandes Júnior (2002, p. 90) ensina que a experiência modernista libertou a fotografia do discurso da objetividade: “Hoje, a fotografia não é mais entendida como esse reconhecimento direto e imediato das coisas, mas um filtro que permite ver, selecionar e fazer advir.”

Ao se admitir a gênese da fotografia como ato interpretativo, considerando-se o conjunto de escolhas que configura a atitude do fotógrafo diante da câmera, as imagens de Verger podem ser compreendidas como um recorte do real, produzido segundo os pendores estéticos e ideológicos do fotógrafo.

Soulages (2010, p. 88) aprofunda essa concepção, na medida em que afirma que a contribuição da fotografia está justamente no fato de que ela não pode representar o real, porque este “é sempre infinitamente complexo e diferente”. Se,

³⁴ Para Flusser (2002, p. 15-16), na perspectiva objetivista, as imagens são concebidas como “janelas” que dão a ver o real, assim ocultando sua natureza simbólica. Na reprodução técnica da imagem isso é ainda menos evidente, pois todo o processo de codificação se passa dentro da “caixa preta”.

³⁵ Segundo Dubois (2001, p. 25), “existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico ‘presta contas do mundo com fidelidade’. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica”.

de fato, não é por essa via que preferencialmente se distingue o registro fotográfico, abrem-se outras possibilidades, como aquelas elencadas por Dubois (2001)³⁶.

Embora a obra de Verger possa ser filiada aos propósitos objetivistas do fotojornalismo, consideramos o viés criativo da prática fotográfica, alçando-a à condição de produto autoral que requer, para sua realização, um ato interventivo ou um ato de interpretação do fotógrafo.

Qualquer que seja ela, a fotografia não nos diz tanto a verdade do objeto quanto o ponto de vista do sujeito que fotografa. É por essa razão que ela pode pertencer à esfera da criação e da arte. Reconhecer isso é permitir uma decodificação das ideologias contidas nas fotos – aspecto político e crítico -, bem como um jogo e uma construção com seus códigos – aspecto estético. (SOULAGES, 2010, p. 49)

Trata-se de considerar a polivalência do registro fotográfico, por meio de uma perspectiva que seja menos reducionista do que tributária de suas múltiplas e simultâneas potencialidades. Tal qual a obra do fotógrafo Eugene Smith (1918-1978), cuja qualidade artística, segundo Soulages, valida seu uso no fotojornalismo, mesmo sendo este um campo em que a imagem tenha uma função tradicionalmente caracterizada como documental.

Assim, o trabalho de W. Eugene Smith possui uma grande força plástica e, ao mesmo tempo, oferece informações importantes. Ele cria um universo, apresenta imagens e pontos de vista sobre o mundo - o problema é exatamente saber se são imagens, pontos de vista ou os dois ao mesmo tempo -, suscita reflexões. (SOULAGES, 2010, p. 33)

Smith, por sua vez, possui uma concepção sobre fotografia que a inscreve no campo da estética, ao indicar seu apelo aos sentidos:

A fotografia é no máximo uma pequena voz, mas às vezes, não sempre, é verdade, acontece de um só clichê, ou até um conjunto, seduzir os sentidos a ponto de desembocar numa tomada de consciência. Tudo depende de

³⁶ Em O Ato Fotográfico, baseado na semiótica peirceana, o autor distingue a fotografia como traço do real, no que concerne à representação por contigüidade física do signo com o referente (o índice de Peirce); como espelho do real, quando a representação se dá por semelhança ou mimese (o ícone peirciano); e como transformação do real, representação que se dá por uma convenção geral (o símbolo, em Peirce).

quem olha; algumas fotografias suscitam tal emoção que geram reflexão. Isso pode levar um indivíduo ou, quem sabe, um bom número dentre nós a ouvir a razão, a colocá-la no caminho certo e até, às vezes, a descobrir o remédio que cura a doença. Outros sentem, talvez, mais compreensão, mais compaixão para com aqueles cuja existência lhes é estranha. A fotografia é uma pequena voz. Acredito nisso. Se for bem concebida, consegue fazer-se ouvir. (SMITH, 2001, não paginado, tradução nossa)

Ao considerarmos as imagens como um canal de expressão por onde se efetivam visões de mundo, resultantes de operações que, mesmo diante da evidência técnica de seu processo de produção, obedecem às determinações do sujeito, podemos interpor certas características da obra de Verger à análise de sua produção sobre o Brasil.

4 O OLHAR DE VERGER SOBRE O BRASIL

4.1 Retratos: Ver de perto

A cordialidade das relações (VERGER, 1982) encontrada nas múltiplas expressões da cultura brasileira, especialmente no cotidiano da Bahia dos anos de 1940 e 1950 – período de intensa produção fotográfica - influenciou decisivamente o olhar de Verger. Apesar da origem francesa, via-se como um brasileiro (Nóbrega; Echeverria, 2002, p.334). O fotógrafo assim descreve a identificação com o Brasil:

Em todos os outros lugares eu me sentia um estrangeiro, um branco distante diante de gente de outra nação. Havia uma grande gentileza na relação de um com o outro, mas sempre uma grande reserva no contato, coisa que eu não encontrei aqui [no Brasil]. Até na África, eu não consegui entrar em contato com africanos do mesmo jeito que fiz aqui. (VERGER apud NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002, p. 147)

Como “brasileiro”, que vivencia a intensidade das trocas possibilitadas pela cordialidade das relações, Verger assim manteve contato com seu objeto. À maneira de Rouch (1955;1958), aproxima-se das realidades que quer documentar e estabelece uma perspectiva com relação ao objeto, acedendo ao olhar do “outro”.

Mediante essa proximidade com seus personagens, Verger registra as expressões culturais brasileiras. Buscando aprofundar as categorias sobre as quais se sustenta a produção do fotógrafo, fomos pesquisar no acervo fotográfico da Fundação Pierre Verger³⁷. Essa organização abriga mais de 62 mil imagens produzidas ao longo de sua vida, sendo aproximadamente 13.400 referentes ao Brasil, que nos chamaram a atenção em função de determinadas características,

³⁷ Criada por Pierre Verger, em 1988, em Salvador (BA), para a preservação de sua obra. A pesquisa foi realizada de 1 a 5 de março de 2010.

como a predominância do gênero do retrato, o uso do preto e branco³⁸ e a temática humanista recorrente. Esses traços remetem a uma marca autoral³⁹ que pode fornecer referências sobre o modo como Verger se aproximava de outras culturas.

No livro *50 Anos de Fotografia* (1982), que oferece uma síntese da obra de Verger, tais características também podem ser identificadas. Diferentemente do espaço concedido ao relato das experiências vividas pelo fotógrafo em outros países, na obra são dedicados dois capítulos às imagens sobre o Brasil. A abertura desses capítulos é feita por dois retratos (FIG. 7 e 8), intitulados, pela ordem, “Vaqueiro – Feira de Santana – Bahia” e “Carregador de Água – Bahia”. Em comum, a composição das fotografias é dominada pela forte presença dos personagens, proporcionada por esse tipo de imagem.

No primeiro retrato (FIG. 7), o corte inferior direito da imagem foi feito a partir do ombro esquerdo do vaqueiro, ponto a partir do qual a imagem se projeta, num crescente em sentido oposto, que concentra o enquadramento em sua face. A pequena porção do tronco, em posição de perfil com relação ao fotógrafo, o rosto virado para a câmera e o ângulo da fotografia indicam que o vaqueiro provavelmente tenha sido fotografado enquanto estava montado.

O jogo de claro-escuro evidencia o centro da face, acentuado pela luz, que incide a partir do alto, criando profundidade e exaltando a expressividade dos traços e da postura com que o vaqueiro se volta ao fotógrafo: O ângulo escolhido por Verger, de baixo para cima, realça a postura ativa do personagem, que dirige o olhar à câmera, do alto, ar cauteloso. Diante da aproximação, o semblante faz-se duro, quase ríspido, e denota uma expressão de vaidade de quem se sabe fotografado e se apresenta ao olhar do outro. A distância entre o fotógrafo e o vaqueiro é muito pequena; a impressão é de que quase se pode tocá-lo.

A proximidade com o personagem é outra característica marcante do segundo retrato (FIG. 8), o do carregador de água. Importante notar que esta fotografia foi destacada, para o livro, da série intitulada “Types”, que reúne imagens sobre

³⁸ Estima-se que apenas 5% de suas fotografias são coloridas. Quando não tinha que atender à demanda dos veículos, como *O Cruzeiro*, sua preferência era pelo preto e branco.

³⁹ Nas palavras do amigo e antropólogo Métraux, citado por Le Bouler (2002), seu trabalho possui uma identidade tal que pode ser definida como o “toque Verger”.

diversos personagens. No retrato do carregador de água, a imagem indica ter se efetivado uma troca maior entre personagem e fotógrafo, com relação à anterior. O garoto parece à vontade com a abordagem de Verger, sorri, mostrando-se à câmera.

Figura 7 – Vaqueiro (Bahia, anos 1940)



Fonte: *50 Anos de Fotografia* (1982)

A preferência pelo retrato, marcante na obra de Verger como um todo, e também expressa na configuração do livro *50 Anos de Fotografia* (1982), não deve ser encarada apenas como um procedimento atinente a um estilo de fotografar.

Verger possui intenções de uma compreensão profunda dos tipos humanos e de suas manifestações culturais, de modo que um olhar superficial não pode dar conta desse interesse. É preciso se aproximar, ver de perto, apreender no gesto e na expressão significados que remetem à imanência de um modo de ser coletivo. No detalhe do olhar, na atitude do corpo, pode se revelar, particularizada, a substância da cultura.

Figura 8 - Carregador de Água (Bahia, anos 1940)



Fonte: 50 Anos de Fotografia (1982)

A partir dessas configurações podemos ainda analisar “Criança” e “Uma anciã” (FIG. 9 e 10), duas imagens de grande beleza, em que se destaca a expressividade dos personagens. Ambas são retratos da vida sertaneja no Nordeste; a primeira, registrada em Garanhuns, Pernambuco, e a segunda, na histórica Canudos, na Bahia.

Se analisadas dentro das séries em que foram produzidas, como no caso da anciã, essas imagens compõem um inventário social das regiões sertanejas do Nordeste. Rostos, gestos, costumes, somados a detalhes da árida paisagem, documentam um modo de vida ao qual podemos denominar cultura, na acepção de Eagleton (2000).

Figura 9 – Criança (Pernambuco, anos 1940)



Fonte: 50 Anos de Fotografia (1982)

Picado (2009, p. 280) esclarece que no fotojornalismo o recorte operado no retrato visa à definição do contexto de ação em que se encontra o afigurado: “[...] Definimos que a presença humana no fotojornalismo (dadas as condições em que a fisionomia é absorvida nos contextos da ação e da paixão humanas) funciona como um condutor dos percursos de sentido da imagem”.

A despeito da especificidade do contexto em que foram produzidas, essas fotografias, através dos aspectos formais do retrato, e ao estilo de Verger, adquirem atemporalidade, rompendo com o referencial instaurado pela categoria da ação imediata, que caracteriza o registro fotojornalístico (SOUSA, 2004) e pela apropriação da figura humana, como indicadora dessa ação, conforme nos ensina Picado (2009).

Figura 10 – Uma anciã (Bahia, anos 1940)



Fonte: 50 Anos de Fotografia (1982)

As imagens recorrem a um componente psicológico, que introduz a força da subjetividade do indivíduo. Tanto a mulher como a criança têm o semblante carregado de resignação. O olhar constitui o elemento catalisador desse sentimento, o *punctum* (BARTHES, 1984) ou o detalhe que “fere” a imagem.

As duas composições recorrem assim à “atividade da alma”, nos termos de Gombrich (1999), evocando para os personagens uma identidade que se estabelece no âmbito da subjetividade. O enquadramento se converte em um arranjo final de conotação poética e valoriza a atitude reflexiva do retratado, na melhor representação que o gênero do retrato pode proporcionar. Nas palavras de Courtine e Haroche (1988, p. 45), “o rosto é assim metonímia da alma, a frágil porta de sua morada, o acesso – como uma janela entreaberta – por onde contemplá-la, mas de onde igualmente pode surgir de repente a via das paixões”.

Salvador, uma das principais referências na obra de Verger, oferece um espaço apropriado para se efetivar essa aproximação. Nas ruas da capital baiana, produziu séries de fotografias que remetem à sua marca autoral, com muitas imagens ainda inéditas. Na composição desses conjuntos de fotografias se tornam evidentes suas preferências temáticas, segundo as quais se constitui também seu olhar sobre o Brasil.

Uma das séries mais representativas do estilo de Verger, quanto o uso do retrato, é constituída de 96 registros que mostram pessoas, as mais variadas expressões e estilos. Catalogada pela Fundação Pierre Verger segundo as indicações do próprio fotógrafo, essa série foi denominada apropriadamente de “Retratos”. Trata-se de personagens das ruas de Salvador, fotografados nos anos 50, em que se vislumbra um olhar seduzido pelo movimento das ruas, mercados, portos, festas e outras manifestações do cotidiano, espaço em que busca apreender a singularidade da ação.

Em um dos retratos dessa série, um jovem negro (FIG. 11) aparece em primeiro plano. A composição expressa uma imagem de fruição, em que o personagem mostra-se confortável com o momento, que não lhe oferece motivo de tensão. Sua postura indica a segurança de quem está acolhido pelo ambiente e que, por isso, se sente à vontade para afirmar sua presença, através de gestos amplos, que demonstram o domínio sobre o espaço que o circunda.

O homem está recostado, braços abertos e repousados, semblante calmo e sorridente, em atitude que vislumbra contentamento. Ele fuma, o que também indica, em consonância com os demais elementos elencados na composição, um momento de distração e de prazer.

A condição de protagonista absoluto da cena, de personagem que se manifesta em sua autonomia, remete à percepção que Verger tinha da importância do negro no Brasil:

Fui seduzido na Bahia pela presença de numerosos descendentes africanos e por sua influência sobre a vida cotidiana deste lugar. Minha atenção era tão monopolizada por eles e pelos mulatos que, durante muito tempo nem sonhava em apontar minha Rolleiflex em direção de pessoas de cores mais anêmicas. (VERGER, 1982, p. 240)

Figura 11 – Retratos (Bahia, anos 1950)



Fonte: Fundação Pierre Verger

4.2 Novos olhares

A concepção da figura do negro, tal qual mostra a descrição da fotografia (FIG.10), reflete o reconhecimento da importância da influência africana nas expressões culturais brasileiras. A abordagem de Verger sobre essa temática representa, no conjunto de sua obra, o resultado de um olhar renovado sobre essas relações culturais.

Trata-se de um processo preconizado por Canevacci (1993). Ao deparar-se com a polifonia de uma cidade como São Paulo, na trilha de uma pesquisa baseada na comunicação visual urbana, o autor indica a contribuição do olhar estrangeiro,

capaz de discernir aquilo que é indiferente ao olhar “domesticado” (p.17), criando novos pontos de vista.

Nesse sentido, o olhar de Verger consegue estabelecer uma perspectiva que subverte, por exemplo, a condição de alteridade do negro que marca uma tradição de representações européias. A iconografia sobre o Brasil do século XIX revela que o negro figurava como elemento divisor de diferenças culturais e raciais que serviam para que, por oposição, a identidade do homem branco europeu se firmasse como padrão desejável (CARNEIRO; KOSSOY, 1994).

Na obra de artistas, como Rugendas⁴⁰, não há uma tentativa efetiva de aproximação do outro. Não se estabelece um processo dialógico - ou comunicativo (MARTINO, 2001) - que insira os dois sujeitos culturais em uma situação comum, de troca. A demarcação das diferenças visa somente afirmar, a partir do ponto de vista do observador, no caso o europeu, o lugar de sua cultura, delimitado por oposição à alteridade.

Em Verger, ao contrário, o negro protagoniza um conjunto de expressões culturais que encontram, principalmente na religião, a afirmação de sua identidade. Por isso, as práticas religiosas de matriz africana e seus adeptos, muitos deles lendários nesse universo, aparecem frequentemente em suas fotografias.

“Mãe Andreza da Casa de Minas” (FIG. 12), autoridade do culto de vodus em São Luís do Maranhão, é tributária desse interesse e das relações de confiança que Verger estabeleceu com sacerdotes e o povo de santo em geral. Mais uma vez, o fotógrafo recorre ao retrato para expressar e mesmo reverenciar a importância da personagem.

⁴⁰ A visão romântica do artista, conforme apresentada por Carneiro e Kossoy (1994), atenua o conflito entre brancos e negros, em uma imagem sobre a comercialização de escravos. Não há indícios de coação ou de violência praticadas contra o negro.

Figura 12 - Mãe Andreza da Casa de Minas (Maranhão, anos 1940)



Fonte: 50 Anos de Fotografia (1982)

Mãe Andreza dirige o olhar à câmera, está próxima, parece afirmar o papel de autoridade religiosa. Ela é “Mãe Andreza”, carrega o título de dirigente maior de uma casa dedicada ao culto de voduns. Ao mostrar seu rosto, reivindica o espaço para a prática que representa.

A partir dos anos de 1940, na esteira de um processo de reconhecimento social do Candomblé, religião historicamente rejeitada e criminalizada, Verger foi um pioneiro na realização de um trabalho fotográfico sistemático sobre o assunto (CASTILLO; PARÉS, 2006), que inclusive levou a público aspectos ritualísticos até então restritos aos praticantes.

Figura 13 – Oxum (Bahia, anos 1950)



Fonte: 50 Anos de Fotografia (1982)

Imagens como Xangô (FIG. 3) e Oxum (FIG. 13), que mostram filhos-de-santo possuídos por seus orixás, dão visibilidade aos cultos. As fotografias documentam a suntuosidade das vestimentas, o transe, o espaço do sagrado. Assim caracterizado, “encarnado” em seus praticantes, circunscrito a um lugar próprio, adquire concretude para se firmar socialmente.

Trata-se, em certa medida, da condição “mundo-imagem” instaurada pela fotografia, segundo Sontag (2004, p. 21), em que se pressupõe a objetivação do mundo através da imagem, no caso, a afirmação da prática marginalizada se dá igualmente por essa via.

Verger assim discorre sobre sua visão do Candomblé:

Fiquei muito impressionado pela beleza das cerimônias que vi na Bahia nas casas de culto africanas, e pela extraordinária riqueza de tradições orais e dos mitos que servem de suporte àquela religião. Gostava de viver naquele mundo do candomblé, não por simples curiosidade, mas, além da simpatia que sentia pelos descendentes de africanos, não era insensível ao papel desempenhado por esta religião para manter sua identidade e sua fé, malgrado as tristes condições nas quais haviam vivido seus pais. Constatei que, em vez de sentirem humilhação em serem descendentes de escravos trazidos à força para o Novo Mundo, tinham, ao contrário, orgulho de suas origens. Este sentimento vinha, em parte, do respeito e do prestígio que gozava o candomblé na Bahia, e da fé que tinham na força protetora de seus orixás, que os tinham impedido de sucumbir ao desespero. Constatei também que o caráter exaltante destas religiões tinha para eles um efeito mais reconfortante que os que lhes tinha sido imposto pelos seus senhores. (VERGER, 1982, p.240)

Além de expressar, através de suas imagens, a riqueza do universo das práticas afrodescendentes, Verger volta-se também para expressões de caráter regionalista na configuração de representações sobre o Brasil que, frequentemente, não eram legitimadas no âmbito geral da cultura brasileira, como é o caso do Nordeste (LÜHNING, 2004). Tais expressões eram estigmatizadas como atrasadas perante o modelo histórico de desenvolvimento que se procurava estabelecer como padrão cultural nos anos de 1940 e 1950.

Em *50 Anos de Fotografia* (1982), as expressões do Nordeste constituem a temática principal nos capítulos sobre o Brasil. Das 13 imagens que ilustram o primeiro período de estadia no País, apenas duas foram registradas no Norte, sendo o restante no Nordeste. Já as outras 14 fotografias, apresentadas no segundo capítulo, todas foram produzidas na Bahia.

Verger concentra assim as representações sobre o Brasil nesse conjunto de imagens. Em uma delas, “Pequena orquestra do sertão” (FIG. 14), em Garanhuns, Pernambuco, tem-se um exemplo do registro dessas expressões regionais. O músico é reverenciado pelo ângulo que o fotógrafo utiliza, fazendo com que seja colocado em posição superior. Verger descreve a apresentação da orquestra ambulante com as palavras “convicção e dignidade.”(1982, p. 241)

Figura 14 - Pequena orquestra do sertão (Pernambuco, 1947)



Fonte: 50 Anos de Fotografia (1982)

Sobre a atuação de Verger na valorização das expressões regionais pode-se afirmar que

Estes anos foram fundamentais para que Verger descobrisse, nas suas sucessivas viagens pelo Nordeste, e até vizinhos no Caribe, os aspectos de uma cultura popular que até então, dentro de um discurso voltado para o desenvolvimento e a chegada do progresso no país, ou eram desconhecidos para o público das metrópoles ou então vistos como elementos de uma cultura popular exótica dentro da cultura nacional, normalmente designada como folclore. (LÜHNING, 2004, p. 18)

Aqui, ao esbarramos na questão da legitimidade dos regionalismos na configuração da identidade cultural nacional, recorremos novamente a Chauí (2000) para inferirmos razões para a articulação dessa visão sobre o Nordeste.

A autora explica que a concepção da idéia de Nação opera através de duas configurações, que se sucedem historicamente no Brasil. Uma delas é o “caráter nacional”, baseado em uma compreensão autossuficiente que pressupõe “uma totalidade de traços coerente, fechada e sem lacunas porque constitui uma ‘natureza humana’ determinada” (p.21).

Diferentemente, a segunda configuração, denominada por Chauí de “identidade nacional”, é constituída com base em um núcleo essencial que se projeta a partir da diferença com relação ao que lhe é externo.

No caso brasileiro, o diferente ou o outro, com relação ao qual a identidade é definida, são os países capitalistas desenvolvidos, tomados como se fosse uma unidade e uma totalidade completamente realizadas. É pela imagem do desenvolvimento completo do outro que a nossa “identidade”, definida como subdesenvolvida, surge lacunar e feita de faltas e privações. (CHAUÍ, 2000, p.27)

Assim, podemos atribuir a “exclusão”, como indica Lühning, da “cultura popular exótica” ou “folclórica” nordestina do âmbito da cultura nacional às implicações do projeto de nação que se procurava firmar naquele momento. A periodização feita por Chauí da vigência da vertente da “identidade nacional” (1918-1960) é, inclusive, compatível com o período de atuação de Verger no nordeste brasileiro, o que reforça as colocações de Lühning, de modo que tais configurações não se alinhavam à referência de desenvolvimento na qual se pautava o “projeto” de nação naquele momento.

Ortiz (2006, p. 138) explicita o mecanismo por meio do qual a cultura popular, formada pela multiplicidade de vozes da sociedade ou pelas expressões e práticas de seus diversos grupos, perde sua singularidade ao ser absorvida pelo processo de construção simbólica da Nação: “Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico.”

Em um movimento contrário, para Verger, as múltiplas expressões da cultura popular parecem constituir uma perspectiva privilegiada para a construção de representações sobre o Brasil. Não se trata de demarcar regionalismos, embora as

imagens remetam a aspectos particulares de modos de viver específicos, mas de enfocar as relações humanas sob o prisma das diferentes práticas culturais.

4.3 Um olhar sobre o cotidiano

Verger apreendeu essencialmente as práticas cotidianas das várias regiões do Brasil e de outros lugares do mundo. A análise das imagens reunidas pela Fundação Pierre Verger, assim como do livro *50 Anos de Fotografia* (1982), um recorte de sua obra, indica essa perspectiva, por meio da qual pode se estabelecer um fio condutor, quanto à temática, para a análise de suas imagens.

Predominam olhares sobre a religiosidade, o trabalho e as festividades. Em *50 Anos de Fotografia*, há quatro imagens que fogem a essa classificação por enfocarem detalhes arquitetônicos; uma vista de telhados (FIG. 15) e uma fonte, em São Luís do Maranhão, e a Praça do Pelourinho e uma escadaria da avenida Vasco da Gama, em Salvador.

Figura 15 – Um mar de tetos (Maranhão, anos 1940)



Fonte: *50 Anos de Fotografia* (1982)

No livro, a descrição desses aspectos é sucinta, limitando-se a ilustrar a conjuntura local que serve de pano de fundo para o relato de fatos em que a atuação do homem se torna o foco principal. Em outras palavras, poderíamos dizer que em Verger encontramos um tipo de representação que corresponde à configuração do espaço indicada por Santos (1996). Sendo um este “conjunto indissociável de sistemas de objetos naturais ou fabricados e de sistemas de ações” (p.90), podemos divisar uma configuração territorial dada pela articulação entre a materialidade e as relações sociais.

Mesmo nas fotografias de veleiros e de outras embarcações (FIG. 16 e 17), registradas no Norte e Nordeste do Brasil, em que o ângulo aberto busca comportar a amplitude dos equipamentos, em arranjos de rara plasticidade, o elemento humano introduz uma ação indispensável à composição da cena. A ação do personagem instaura um conjunto de relações subjacentes àquele espaço, marcado por uma dinâmica de chegadas e partidas. Os portos são assim um dos lugares em que o homem inscreve sua existência.

Figura 16 – Port (Belém, 1948)



Fonte: Fundação Pierre Verger

Para se apreciar essas imagens, é necessário recorrer a diferentes pontos de vista; abrir o ângulo de visualização, de modo que não se perca a grandiosidade das velas e, simultaneamente, fechar o foco nas pessoas, que participam daquele instante. Verger parece ter se portado de forma semelhante, ora se aproximado ora se distanciando de seu objeto, mas sem perder de vista a relação dos personagens com o lugar, como o homem que ajusta a vela da embarcação (FIG. 18).

Figura 17- Porto Belém (anos 1940)



Fonte: *O Brasil* de Pierre Verger (1996)

Figura 18 - Embarcações Penedo
(Alagoas, anos 1950)



Fonte: O Brasil de Pierre Verger (1996)

Verger frequentemente constrói esse lugar próprio para seus personagens em suas fotografias, a partir de um olhar sobre o cotidiano. As imagens, como a da criança sertaneja e da anciã (FIG. 9 e 10) ou do jovem negro (FIG. 11), remetem a uma subjetividade que se constitui em ponto de partida para a configuração de um espaço próprio em que o retratado atesta sua existência.

As ações individuais no âmbito da vida cotidiana, conforme mostradas por Verger, se aproximam de uma visão antropológica de cultura, que está vinculada à dimensão da prática. Mattelart e Neveu (2004, p. 72), ao circunscreverem essa perspectiva aos fundamentos teórico-metodológicos dos Estudos Culturais⁴¹, que utilizam um conceito expandido de cultura, na medida em que se dá voz às

⁴¹ Perspectiva teórico-metodológica instituída pelo Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, nos anos de 1950. Uma das principais contribuições dessa corrente foi propor um conceito de cultura que incorpora as práticas dos grupos sociais, rompendo com a concepção aristocrática de cultura, da época.

expressões populares, afirmam que “trata-se sempre de aproximar o social por baixo, de observar o cotidiano dos meios populares”.

Nessa trilha, conforme Schulman (2000, p. 25), buscam-se “as formas históricas da consciência ou da subjetividade ou [...] o lado subjetivo das relações sociais”. Escosteguy (2001, p. 157) salienta ainda que, nessa perspectiva, se enfatiza o sentido da ação, dentro de uma noção que apreende a cultura como prática, na qual “[...] a cultura popular alcança legitimidade, transformando-se num lugar de atividade crítica e de intervenção”

Segundo essas indicações, os personagens de Verger podem ser concebidos como o “homem ordinário” de Certeau. Na obra *A invenção do cotidiano* (2001) o autor analisa as táticas utilizadas pelos indivíduos não-produtores (no âmbito econômico, social e cultural) na sociedade de consumo para constituir seu espaço. Esses indivíduos ou consumidores, aos quais denomina homens ordinários, lançam mão de uma “poética” própria, no sentido etimológico da palavra, indicado por Certeau – poein: criar, inventar – para se reapropriar da ordenação vigente.

Nessas “operações microbianas” de resistência (p. 41) que se processam nas práticas cotidianas, tais como “falar, ler, circular, fazer compras, habitar e cozinhar” (p. 47, 103, 104), o homem ordinário reivindica sua existência. Nesse cotidiano, ele instaura seu lugar que, de acordo com Certeau, é dado pelo presente: “O presente é [...] a existência de um agora que é presença no mundo” (p.96).

De fato, em Santos (1996, p. 166), “o tempo é a base indispensável para o entendimento do espaço”. Trata-se aqui de uma concepção de tempo “fragmentado”, porque são consideradas diferentes temporalidades, vividas segundo uma interpretação particular pelos grupos e indivíduos.

Dentro dessa concepção, conforme o autor, o cotidiano, enquanto dimensão do espaço compartilhado por pessoas e instituições, onde se entrecruzam diferentes temporalidades, delimita o lugar da ação, o lugar do existir:

O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (SANTOS, 2006, p. 218)

Se, nos termos de Santos (2006, p. 218), a existência do mundo se materializa nos lugares e “nada fazemos hoje que não seja a partir dos objetos que nos cercam”, podemos afirmar que na inventividade de suas ações cotidianas, também os personagens de Verger constroem seu lugar no mundo.

O olhar lançado pelo fotógrafo sobre as cenas das ruas, portos, festas populares, rituais religiosos e tantos outros lugares, capta, em meio à quase invisibilidade dos pequenos fazeres, homens comuns inventando seu modo de viver por meio de “[...] mil maneiras de caça não autorizada” (CERTEAU, 2001, p.38) pela organização social.

Figura 19 – Cirque Nerino (Pernambuco, 1947)



Fonte: Fundação Pierre Verger

Divisar as nuances do cotidiano é tarefa a ser executada, por excelência, pelo olhar do flâneur, que encontra na fotografia sua extensão:

O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. Adepto das alegrias da observação, connoisseur da empatia, o flâneur acha o mundo 'pitoresco'. [...] O flâneur não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas sim por seus recantos escuros e sórdidos, suas populações abandonadas. (SONTAG, 2004, p. 70)

Assim observado, o cotidiano torna-se o âmbito preferencial de relações que atraem o interesse de Verger. Como na cena de trabalho (FIG. 19) e na brincadeira do menino que empina a pipa (FIG. 20).

Vislumbra-se um “estar lá”, que, à semelhança de outras intervenções cotidianas, deriva de múltiplas interações e de reações às conjunturas. A ação é a medida da existência dos personagens. Na cena de trabalho, está implícito o esforço físico, a organização das etapas da tarefa, o movimento que visa a um resultado. Nessa sequência de ações conotada pela imagem, os homens inscrevem seu lugar no mundo.

Figura 20 - Scènes de rue (Salvador, anos 50)



Fonte: Fundação Pierre Verger

Na cena da brincadeira, a imagem captura um instante, aquele em que o menino busca, através do aparente esforço de seu corpo, dominar a trajetória do brinquedo no céu, instaurando um presente, como nos indica Certeau. Por conseguinte, a fotografia opera ainda um recorte específico quanto ao contexto.

Ao centralizar o significado da cena na ação do personagem, ela estabelece uma noção de espaço como um “lugar praticado”, conforme a definição de Certeau (p. 202), que se constrói mediante a ação de sujeitos históricos.

Essa concepção dialoga ainda com a idéia de cotidiano como a dimensão em que se divisa a “profundidade do acontecer” (SANTOS, 1996, p. 38).

Veja-se ainda o olhar Verger sobre práticas populares como o futebol e o Carnaval (FIG. 21), que se converteu em aspecto fortemente associado às expressões da cultura brasileira. O fotógrafo descreve “[...] a exuberância dos gestos dos espectadores [do jogo] que lembravam, por sua veemência, aqueles dos grupos alegres que enchem as ruas durante o Carnaval.” (Verger, 1982, p. 274)

Figura 21- O futebol (Bahia, anos 1950)



Fonte: 50 Anos de Fotografia (1982)

Mãos levantadas, um homem se destaca em meio ao público do jogo. Eleva o punho e se coloca em evidência, visto que os demais que o cercam não se manifestam.

Mas a veemência da qual fala Verger está presente também, ainda que de forma velada, na sofreguidão pela disputa do espaço, indicada pelos outros homens, olhares atentos, corpos em estado de compressão e contorção, como os três personagens à direita da fotografia e o menino, à esquerda, que segura em algo para poder se posicionar. Esforço, veemência corporal mobilizada pelo cotidiano.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que podemos depreender, afinal, das relações interculturais expressas na obra de Verger? De certa forma, essa questão foi deslindada ao longo do percurso que realizamos, em que buscamos reconhecer os processos culturais inscritos nas imagens produzidas pelo fotógrafo.

Na trilha da investigação proposta, nos deparamos com três questões principais que se desdobraram ao longo do estudo. A primeira delas refere-se à possibilidade de caracterização de um processo comunicativo na relação entre Verger e o Brasil. Necessário ressaltar, em face do trabalho de Verger atender à demanda de agências de notícias e periódicos, que falamos de comunicação em um sentido lato, como fenômeno social caracterizado pelo compartilhamento de um objeto por duas ou mais consciências (MARTINO, 2001).

Para que essas relações interculturais se efetivem nos moldes de um processo comunicativo, colaboram alguns aspectos que caracterizam a obra de Verger. Da viagem, concebida antes como um processo interior de transposição do sentido imediato da realidade (CARDOSO, 1988), cremos que Verger extraiu a experiência do estranhamento, necessária para que se estabelecesse um viés comunicativo entre ele e seu objeto.

Ao se manter em trânsito pelo mundo, em busca da renovação de perspectivas pessoais, exercitou sua própria alteridade. Estrangeiro que, a cada passo, desloca-se para além de suas próprias fronteiras, fazendo destas um limite sempre provisório.

Nesses termos, concluímos que a viagem proporciona a Verger um sentido de cosmopolitismo (MATOS, 2007) que marcará o modo como o fotógrafo irá se relacionar com as alteridades culturais. No “outro”, afinal, reconhece o reflexo inerente à sua própria condição de estranho: “O que eu gostava, quando viajava, era viver com o povo e vê-lo viver um modo de vida diferente do meu. Eu estava interessado no que não era eu. Ou naquilo que era eu, nos outros.” (VERGER apud NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002, p. 83).

Constatamos que, nesse sentido, o olhar de Verger instaura um campo de relações que se efetivam como um processo de comunicação (MARTINO, 2001). Por meio de pontos de vista cambiáveis, segundo os quais o fotógrafo é atraído pela estranheza que divisa, simultaneamente, o outro e a si próprio, o observador e o observado são colocados em condição comum de estranheza.

Não se trata de “neutralizar” ou mesmo “conciliar” diferenças que, por seu turno, dão a ver as especificidades de cada cultura, mas, antes, de apreendê-las em sua relação dialógica. Pois somente quando compartilhadas, colocadas em uma situação relacional - em comunicação - é que adquirem sentido.

Na esteira desse diálogo, Verger cria representações sobre expressões culturais do Brasil. O olhar, como ato interpretativo, estabelece os parâmetros para essas representações, moldando-as de acordo com os pendores estéticos do fotógrafo. Aí chegamos à segunda questão que se delineou ao longo do estudo, relativa à linguagem fotográfica.

Nosso intuito, com relação à produção de Verger ter se organizado em função do trabalho para a imprensa, era refletir em que medida o fotojornalismo e suas práticas – sustentadas pelos discursos objetivistas da imagem - teriam determinado a configuração de seu olhar sobre o Brasil.

Não era nosso propósito esgotar essa questão, pois sua amplitude requeria ultrapassar os limites propostos pelo trabalho, de tal forma que buscamos estabelecer somente um quadro de referências sobre o fotojornalismo e sua relação com a obra de Verger.

Ao analisarmos os termos em que se dá o uso da fotografia na imprensa, constatamos que o fotojornalismo, como gênero que desponta em um contexto de escalada da imagem técnica, no fim do século XIX, introduz um novo modelo de informação que recorre fundamentalmente à relevância documental da imagem.

Embora destinada ao fotojornalismo, que se utiliza de uma “linguagem do instante”, nos termos de Sousa (2004), constatamos que parte das imagens de Verger não se limitam a essa temporalidade. Como as fotografias da criança sertaneja e da anciã (FIG. 9 e 10) e do jovem negro (FIG. 11), introduzem na composição detalhes gestuais e expressivos que conduzem à subjetividade dos personagens retratados, substituindo o imperativo da ação. É como se na imagem

importasse mais o “quem” com relação ao “o que” – princípio instaurador da factualidade.

A imediaticidade que costuma configurar o registro fotojornalístico assim se dilui e a imagem adquire uma densidade atemporal. Segundo esses elementos, podemos aproximar as fotografias de Verger da ênfase temática documentalista, opondo-a à do fotojornalismo, conforme a distinção proposta por Sousa (2004).

De acordo esse prisma, não importa registrar o momento, mas sim avançar na complexidade da realidade social na qual ele está inscrito. “Mesmo que parta de um acontecimento circunscrito temporalmente, o documentalista social tende a centrar-se na forma como esse acontecimento revela e/ou afeta as condições de vida das pessoas envolvidas.” (SOUSA, 2004, p. 13)

Assim vimos Verger retratando a vida das populações nordestinas e práticas culturais como o Candomblé, duas temáticas importantes na abordagem que fez sobre o Brasil, conforme nos indicou a autobiografia *50 Anos de Fotografia* (1982).

O olhar lançado sobre esses assuntos frequentemente se detém em personagens – o vaqueiro (FIG. 7), o carregador de água (FIG. 8), a mãe de santo – representados em retrato. Concluímos que esse gênero possibilita a proximidade que Verger busca estabelecer com os personagens, para conhecer de perto seu modo de vida, segundo a perspectiva documentalista da fotografia. O retrato constitui também recorte, integrado às demais escolhas que norteiam a ação do fotógrafo e configuram a fotografia como um ato interpretativo.

Com o intuito de conhecer a fundo os universos retratados, Verger percorre o cotidiano do homem comum ou do “homem ordinário” de Certeau (2001). Aqui temos a terceira questão que se mostrou relevante durante a realização do estudo. Se formos analisar o olhar de Verger dentro de uma tradição de representações construídas por “olhares de fora”, constatamos que ele subverte a visão de “Brasil-Paraíso”, para usarmos a expressão de Chauí (2000), consolidada pelo europeu, a partir da colonização.

A ênfase naturalista, que se encontra na base da caracterização da nacionalidade brasileira, é fruto das relações interculturais que se processam a partir da exploração do Novo Mundo e responde às concepções do imaginário europeu sobre o Paraíso. Diante da necessidade de atribuir sentidos à nova configuração do

mundo, a exaltação do exótico, frequentemente relacionado à natureza, rege os simbolismos que irão mediar os entreolhares culturais.

Ao contrário, em Verger, não é a grandiosidade da paisagem e tampouco os feitos extraordinários de personagens históricos que atraem seu olhar. Nas práticas da vida cotidiana, como habitar, trabalhar, celebrar, encontra o fio condutor para a compreensão das realidades retratadas.

Nesse sentido, a concepção de cultura que prevalece nas representações de Verger é a de uma rede de práticas (ESCOSTEGUY, 2001). Nesta, se processa a tensão entre as idéias dominantes e a apropriação que delas se faz na cultura popular, daí resultando posturas de resistência ou de aquiescência (MATTELART; NEVEU, 2004). Vimos que especialmente o Candomblé, tal qual documentado por Verger, adquire esse sentido. Como prática cultural historicamente marginalizada no Brasil, encontra, nas representações do fotógrafo, um lugar próprio de afirmação.

Estas considerações nos levam, por fim, a constatar que o Brasil de Verger é construído na perspectiva de um olhar descentrado, fruto de interações de caráter comunicativo que se estabelecem entre o fotógrafo e as realidades retratadas. Na trilha das ações inscritas no cotidiano, o “outro”, enfim, se pluraliza.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AMAR, Jean-Pierre. **História da fotografia.** Lisboa, Portugal:Edições 70, 2010.

ARCARI, Antonio. **A Fotografia:** as formas, os objectos, o homem. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1980.

AUMONT, J. **A imagem.** 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A propósito d'O Brasil dos Viajantes. **Revista USP**, n. 30, jun/jul/ago 1996. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/30/SUMARIO-30.htm>>. Acesso em: 23/11/2009.

_____. **O Brasil dos viajantes:** a construção da paisagem. São Paulo: Metalivros, 1994.

_____. **O Brasil dos viajantes:** o imaginário do novo mundo. 2. ed. São Paulo : Objetiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política:** Ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v.1), p. 165-196.

BERNARDI, Bernardo. **Introdução aos estudos etno-antropológicos.** Lisboa, Portugal: Edições 70, 1974.

BURKHARDT, Jacob. **Cultura do Renascimento na Itália:** um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMPELO, Álvaro. O rosto e os “espelhos”: O mesmo no “outro”. **Antropológicas**, n. 8. Portugal: 2004. Disponível em: <<https://bdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/1782/3/125-161.pdf>> Acesso em: 31 mai.2011.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do Etnólogo). In:NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.347-360.

CARNEIRO, M. L. T.; KOSSOY, B. **O olhar europeu:** O negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras criadas**: David Nasser e o Cruzeiro. São Paulo: SENAC, 2001.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CASTILLO, Lisa Earl; PARÉS, Luis Nicolau. Os liminares elusivos do segredo: a religiosidade afro-brasileira na fotografia de Pierre Verger. In: BARADEL, Alex (Org.). **O Brasil de Pierre Verger**. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006, p.203-231.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COURTINE, Jean-Jaques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Lisboa: Editorial Teorema, 1988.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. In: MARTINO, L. C. et al (Orgs.). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

ELIOT, T.S. **Notas para uma definição de cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, A; KERN, M.L.B. (Org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006. p.11-37

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **A fotografia expandida**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERREIRA, Ildes. Caroá: Talo com espinho que alimenta e dá força. In: BARADEL, Alex (org.). **O Brasil de Pierre Verger**. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006. p.159-172.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do outro no documentário. **Doc On-line**, n. 3, p. 55-65, 2007. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf. Acesso em: 3 jun.2011.

FREUD, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Editora Veja, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 2007

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed., rev. São Paulo: Ateliê, 2001

LA PORTA, Ernesto M. **Estudo psicanalítico dos rituais afro-brasileiros**. Rio de Janeiro-São Paulo: Atheneu, 1979.

LE BOULER, Jean Pierre. **Pierre Fatumbi Verger**: um homem livre. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

_____. **Le pied a l'étrier**: correspondance échangée entre A. Métraux et Pierre Verger. Paris: J.M. Place, 1993.

LÜHNING, Ângela (Org.). **Pierre Verger: repórter fotográfico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

_____. **Verger – Bastide**: dimensões de uma amizade. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

MALYSSE, Stéphanie Remy. Um olho na mão – imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger. **Revista Afro-Ásia**. n. 24. Bahia: 2000. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/770/77002410.pdf>. Acesso em: 14 mar.2011

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MATOS, Olgária C. F. Apresentação. In: PEREIRA, Rosalie de Souza (org.). **O Islã Clássico**: itinerários de uma cultura. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MARTINO, Luiz. De qual comunicação estamos falando? In: MARTINO, L. C. et al (Orgs.). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

NÓBREGA, C.; ECHEVERRIA, R (org.). **Verger, um retrato em preto e branco**. Salvador: Corrupio, 2002.

NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PERNIOLA, Mario. **Transiti**. Bologna: Capelli, 1985.

PICADO, Benjamim. A ação e a paixão que se colhem em um rosto: pensando os regimes de discurso do retrato humano no fotojornalismo. **Revista Galáxia**, n. 18. São Paulo: 2009. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1898/1701>. Acesso em: 9 jun.2011.

POMPA, Cristina. Profetas e santidades selvagens: missionários e *caraíbas* no Brasil colonial. **Revista Brasileira de História**, n. 40. São Paulo: 2001. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/263/26304009.pdf>>. Acesso em: 31 mai.2001.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROUCH, Jean. **Os mestres loucos**. África: 1955. 1 DVD (26 min.): son., cor.

_____. **Eu, um negro**. África: 1958. 1 DVD (72 min.): son., cor.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. 2 ed. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SCHULMAN, Norma. In SILVA, Tomaz Tadeu da. **O que é, afinal, estudos culturais?** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

SMITH, Eugene W. **W. Eugene Smith**. França: Nathan. Coleção Photo Poche, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: Perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUTY, Jérôme. **Du regard détaché à la connaissance initiatique**. Paris: Maisonneuve & Larose, 2007.

_____. Em busca do olhar virgem. A propósito das fotografias de Pierre Verger em torno do mundo, 1932-1946. **Revista Studium**, n. 30. Campinas: 2010. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/30/7.html>> Acesso em: 23 out.2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Eliana Maria de Melo (Org.). *Cultura brasileira figuras da alteridade*. São Paulo: HUCITEC, 1996

TACCA, Fernando de. O profano sacralizado I. **Revista Studium**, n. 7. Campinas: 2001. Disponível em: < <http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/4.html>>. Acesso em: 16 mar.2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. **50 anos de fotografia**. Salvador: Corrupio, 1982.

_____. **Retratos da Bahia**. Salvador: Corrupio, 1980.

_____. **Fluxo e Refluxo**: do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987.

_____. **Ewe**: o uso de plantas na sociedade ioruba. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PIERRE Verger: mensageiro entre dois mundos. Brasil: 1999. 1 DVD (82 min.): son.,cor.